IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 11 - Novembre 1927

Equivoci e chiarimenti sul romanticismo

Un panorama del mondo letterario contemporaneo non può prescindere a nessun costo dalla determinazione e dalla valutazione del problema romantico. Vane le speranze arditamente concepite dai neo-classici di seppellirlo onoratamente; vana la presunzione degli storiografi di averlo definitivamente chiarito e classificato e risolto; vana infine la baldanzosa protesta dei «novecentisti» di volerlo solennemente ignorare. Dai sarcofaghi istoriati, dalle pagine degli *in-octavo*, dalle tenebre dell'ignoranza esso grida la sua vitalità. E poichè in tempi di avvizzita maturità e di sofisticheria incipiente le questioni critiche vengono a far parte della stessa coscienza artistica, un problema di quel genere interessa la poesia non meno che la storia e la filosofia. Anche il puro artista e il puro letterato sentono il bisogno di accoglierlo e di accomodarlo in un cantuccio del proprio paesaggio mentale, dove se è possibile, stia abbastanza quieto da non disturbarli quando lavorano.

Siamo, veramente, sommersi dalle discussioni e dalle soluzioni dell'enigma, specie in questo anno di celebrazione del centenario del romanticismo francese, del Manzoni e del Foscolo. Ma proprio l'inondazione ci spinge a cercare qualche punto fermo, qualche isoletta non natante che permetta di vedere un po' meglio le cose: anche se abbia l'ingrata apparenza di toglierci dalla corrente viva, di relegarci nel dottrinario esilio dei malcontenti.

Primo equivoco: l'uso e l'abuso del termine stesso di *romanticismo*. Tutto ciò che non è classico, si denomina senza restrizione romantico: e sarebbe, si badi, già una specie di definizione abbastanza logica e convincente, come tutte le definizioni di carattere negativo. Se non fosse che, poi, si scopre che nel classicismo «rettamente inteso», ovvero nel neoclassicismo, c'è tutto quello che di buono potrebbe aver portato il romanticismo classico: e allora si comincia a non capirne più un acca. Svoltiamo una cantonata, e troviamo che romanticismo si chiama, con un semplice passaggio di tono, tutta la cultura postclassica, a partire dal cristianesimo come prima rivoluzione romantica contro la signoria dell'intellettualismo e della pura forma, o addirittura a partire dal dionisiacismo antiapollineo. Una svolta ancora, e l'etichetta romantica si trova applicata, con ampi fregi e motivi ornamentali, al barocco e al rococò, e alla *Nuova Eloisa* e al *Giovine Werther* (per non dire dello *Jacopo Ortis*), al sansimonismo e al neoguelfismo, insomma alle porte più disparate. Un viaggio nel paese del romanticismo, secondo le guide già compiute della storiografia contemporanea, conduce a disegnare una carta geografica assolutamente caotica, con un mirabile intrico di frontiere e un maraviglioso mosaico di pezzi gialli, rossi, azzurri, bleu, rosa, porpora, violetti, arancione che può far la gioia di più di un pittore futurista. Nessun trattato di Aquisgrana potrà mai metter la pace in una simile Europa. Ma i suoi legislatori fanno come il Rosmini quando giocava a scacchi (secondo una felice notazione del *Diario* del Bonghi), che appena notava un errore dell'avversario, subito gli si calava sopra come un nibbio: e così questi filosofanti a tutti i costi pescano, con l'aria di puri metafisici, nel torbido della storia.

Secondo equivoco: la definizione del romanticismo da punti di vista pratici, vale a dire morali e politici. Romanticismo diventa sinonimo di moralismo, o di moralità nuova e intima; sinonimo di neocattolicismo; sinonimo infine di liberalismo religioso e sociale. E pazienza per la sinonimia, che potrebbe aiutare a comprendere la natura di certi movimenti spirituali; ma il guaio è che si passa dalla sinonimia all'identificazione, col risultato di restringere in misura così spaventosa i confini della regione romantica, da non potervi più coabitare poeti e pensatori strettamente contemporanei e compaesani. Nè vi è torto più grande che si possa recare alle idee fondamentali del romanticismo: poichè, rinchiuso nei confini di una moralità più o meno provvisoria, esso perde precisamente quel che di più proprio e di più grande ha mai posseduto, che è il senso dell'infinito. Eppure ancor oggi vediamo recentissimi movimenti letterari e culturali, come l'europeismo (viziato esso stesso dal predominio di motivi extraestetici e puramente pratici), nutrirsi di questa interpretazione in diciottesimo dell' epoca ro-
bandiera.
mantica e intesserne addirittura una grigia

Terzo equivoco: la pretesa di poter scindere nel complesso movimento romantico la filosofia dalla poesia, — quando proprio il romanticismo insorse a rivendicare l'unità della vita spirituale e a cercare di ricostituirne la trama spezzata o contorta dal classicismo: o di sostituire alla filosofia peculiare del romanticismo idee e sistemi che semplicemente le si posero a fianco e ne trassero alimento per ringiovanire. Tendenza pericolosa, e a doppio taglio, perchè una volta saltate certe barriere poste dalla storia e postulati e dal buon senso non si sa dove si vada a finire. Così un critico italiano di acuto ingegno e di fine gusto come il Galletti potè per un certo tempo, identificando il genuino romanticismo col manzonianismo, sostenere la tesi dell'assurdità e della mostruosità del romanticismo germanico. Quando è chiaro che, restando salvo il carattere originale e indispensabile del manzonianismo, tutto quello che esso ha di romantico si ricollega facilmente al romanticismo originario: e che i romantici del *Conciliatore*, pur assumendo una personalità artistica e culturale tutta italiana, si chiamarono romantici per le loro parentele letterarie di oltr'Alpe, alla cui determinazione il Galletti stesso ha notevolmente contribuito.

La sequela degli equivoci potrebbe continuare. Tanti sono, che con grande agevolezza il Croce, con quella sua peculiare capacità di sgombrare vigorosamente dall'aia le cose ibride e incerte, potè dimostrare che una definizione del romanticismo è impossibile e che in fondo un romanticismo come blocco unitario europeo di idee e di opere e di movimenti non è mai esistito. E invero come assimilare il romanticismo classicheggiante, umanitario, illuministico degli inglesi all'idealismo magico di Novalis e di Tieck? come affratellare in via immediata *Réné* e Renzo Tramaglino *Corinne* e la Monaca di Monza? se non per via di rapporti evidentemente secondari e non essenziali. I quadri paralleli di svolgimento così del preromanticismo come del romanticismo nei vari paesi europei, — quadri ancor di recente ricostruiti con molta chiarezza da Paul van Tieghem, — accrescono l'incertezza per il tumulto delle date. Qual è, per esempio, il vero romanticismo francese, quello del 1808 o quello del 1927? E si arriva facilmente a una confusione babelica.

La confusione comincia a schiarirsi quando si rifletta che in genere la radice di tutti questi equivoci è l'equivoco fondamentale in cui rimane presso la maggior parte degli storici e dei critici il concetto di modernità, o se si vuole, la distinzione fra l'antico e il moderno. L'incertezza predominante intorno a una distinzione di tale importanza fa sì che si vada in cerca del contenuto più ricco possibile per nascondere l'intima vacuità del concetto: e si trova infatti abbastanza comodo adagiarsi nel ricco letto dell'idea romantica. Ma proprio l'idea romantica non si può vedere nella sua giusta luce se prima non ci rendiamo conto del clima storico in cui è nata e cresciuta vertiginosamente, cioè del clima moderno. Il Farinelli, forse unico sin qui dei critici del romanticismo, ha avuto il gran merito ai miei occhi di scoprire questa necessità e di fare del problema così impostato la premessa critica del suo *Romanticismo latino* (Torino, Bocca, 1927) e di illuminare così in modo sicuro il suo avventuroso pellegrinaggio per le terre della poesia romantica. Un poco di simil merito spetta anche al *Baretti*, che sempre ha cercato di raggiungere e di indicare una posizione precisa secondo questa linea.

Molto invero di quanto si attribuisce al romanticismo è caratteristico senz'altro della modernità. Concetto dello spirito come sviluppo e creazione, in contrasto con la teosofica e la metafisica degli antichi; principio della soggettività e della certezza in opposizione all'ideale della oggettività e del vero non certo; affermazione del valore dell'uomo, signore della natura; primato della volontà e della vita attiva, contro l'ideale della pura contemplazione; trasformazione dell'intellettualismo naturalistico in razionalismo umanistico; liberazione della poesia dalla retorica, della fantasia dalla tirannide dell'intelletto; celebrazione e attuazione del progresso sopra la stasi, dell'infinito sopra il finito; personalità, libertà, individualismo.... Tutto questo, e altro ancora, è semplicemente modernità, non romanticismo; tesoro spirituale di un'èra nuova della storia umana che ha principio col Cristianesimo e che non è ancora, per buona ventura, giunta a termine. Senza dubbio, quest'epoca non si è delineata, nè i suoi principî si sono affermati da un giorno all'altro. Con Gesù e Paolo il concetto dello spirito, con Agostino l'intimità del vero, con i Comuni l'economia borghese, con Tommaso d'Aquino e Dante la riforma dell'intellettualismo, con l'Umanesimo il valore dell'uomo, con la Riforma e la Controriforma la nuova moralità, con Copernico la nuova astronomia, con Galilei e Newton la nuova fisica, con Cartesio la soggettività del conoscere e la supremazia della ragione: ciascun principio ebbe la sua data di nascita, come aveva avuto la sua gestazione. E ognuna di queste date, relativamente a quel principio, può essere la data storica della modernità. Su tutti i tempi, da Cristo in poi, s'agita per altro il gran dramma dello personalità e della libertà morale, il più schiettamente moderno di tutti i valori con cui si collega.

Ora, nel Sei e nel Settecento, questa complessa e ricca atmosfera dello spirito moderno era in sostanza creata. Un intenso fervore di idee e di opere, come prima non si era mai sperimentato, permetteva di considerare orgogliosamente barbarie e Medio-Evo la lenta e sicura opera dei secoli che avevano preparato i nuovi tempi, di scalzare definitivamente l'autorità degli antichi, di giudicare insussistenti o illusorii gli ostacoli che la stessa umanità poneva al suo progresso. Ma, s'intende, i risultati raggiunti erano ancora in realtà discutibili e modesti. Le idee madri, i problemi tipici su cui s'impostava tutto l'edificio della modernità erano ancora le idee e i problemi degli antichi: rinnegata ogni giorno, ogni giorno la classicità risorgeva nei figli ribelli. Le singole correnti novatrici, campo per campo, avevano pur sempre davanti a sè vasti ruderi da abbattere per poter ricostruire: e il loro più sicuro rifugio erano tuttavia quei ruderi, nei momenti dell'incertezza o della disperazione. Che se là religione, la morale, l'economia e la scienza potevano dirsi abbastanza rinnovate e rifatte per non temer alcun pericolo da una simile condizione, non così poteva dirsi per l'arte, per la filosofia, per la politica. La coscienza di questo rischio e della necessità di uscirne per salvare definitivamente le sorti dello spirito moderno, generò alla fine del Settecento tre rivoluzioni: la rivoluzione francese, la rivoluzione kantiana, la rivoluzione romantica. La grande avventura della rivolta al passato, dell'incendio delle tradizioni, del balzo nel vuoto, fu tentata una volta ancora con energie di inaudita violenza. Condensata in un cinquantennio, dentro termini ristretti, esplose una delle più brusche variazioni della storia umana. E l'esplosione fu così violenta e demolitrice, che a tutt'oggi il paziente lavoro di riassestamento, di riordinamento e di sintesi immediatamente ripreso dall'umanità europea non è ancora giunto a risultati soddisfacenti: tanto da giustificare la fervida nostalgia del passato in molti intelletti, e da autorizzarne più d'uno a dubitare se uno sforzo prometeico sì grande come quello a cui si abbandonò tutto l'Occidente fra il 1780 e il 1830 non abbia per avventura segnato l'inizio di un indebolimento fatale e di una irrimediabile decadenza.

La rivoluzione francese si appropriò senza altro il merito di tutto il secolare travaglio della politica moderna; e la filosofia kantiana si impossessò di una già matura elaborazione di principî speculativi; il romanticismo, filiazione diretta del kantismo, si impadronì di tutto quanto il flutto della modernità che traboccava per la breccia aperta dallo spirito rivoluzionario. Kantismo e romanticismo (posto che non si possono storicamente disgiungere) stabiliscono in modo definitivo i principî della soggettività del conoscere, dell'universalità della ragione, della libertà dello spirito; dànno nuovo *nascimento* al senso della storia; riformano l'estetica, il gusto, la tecnica letteraria in conseguenza di quei principî; portano il problema della personalità umana e *della* libera *individualità* a *un* punto di sviluppo così alto che potrebbe già dirsi una soluzione. Tutto il rimanente multiforme bagaglio del romanticismo o è derivazione secondaria di questo nucleo centrale (e le derivazioni sono sempre varie e contingenti) o è di origine indipendente dal romanticismo ma in esso ha preso vita e luce più intensa e ne ha seguito così le fortune. Di questa seconda specie, a mio modo di vedere, è ogni specie di contenuto e di indirizzo poetico attribuito o riferibile al romanticismo: come per esempio l'amore dell'esotismo, o il sentimento della natura come vita profonda, o la interiorità della lirica, o il culto della biografia, o l'egotismo di tipo byroniano, o la magica esaltazione della fantasia — e via dicendo. E soprattutto della seconda specie sono le grandi opere poetiche nate sotto l'insegna romantica. Perchè la poesia e i poeti sono essenzialmente nel regno dell'individualità, e sempre restano distinguibili dal clima in cui nascono e di cui si nutrono. Sarebbe anzi curioso, sebbene di queste ironie la storia umana non sia avara, che proprio il romanticismo esaltatore della libera individualità si fosse in pratica manifestato come la più gigantesca irregimentazione di ingegni che mai sia stata concepita. E nessuno più degli stessi poeti romantici si sarebbe meravigliato se qualcuno avesse loro detto che la poesia in cui cercavan di dare tutti sè stessi era l'espressione di un platonico sistema di idee di valori e di temi. L'irregimentazione del romanticismo come sentimento, passione e poesia è stata in realtà fatta dall'inguaribile classicismo della storiografia *accademica*. Abbiamo chiamato, ciò non ostante, e continueremo a chiamare romantica questa vasta e concreta materia di storia e di critica: ma solo in quel senso relativo che si è chiarito. E meglio varrebbe, se non fosse invalsa tale abitudine, usare attributi più ampi come «moderno», o più ristretti e conformi ai singoli casi.

Si dirà che in questo modo il romanticismo si riduce a un campo così ristretto e idealmente semplificato da impoverirsi in modo impressionante. Ma chi può pensar questo non ha invero alcuna conoscenza sicura dei principi romantici e della loro intima ricchezza. La lettura di qualche interpretazione sicura e profonda (come son quelle del Farinelli sul romanticismo germanico e latino, del Seillière e del Souriau per il romanticismo francese, del Saintsbury per il romanticismo inglese, del Walzel per il romanticismo tedesco), o addirittura la meditazione diretta dei grandi testi della poetica romantica (come il *Corpo di letteratura drammatica* dello Schlegel, *De l'Allemagne*, il *Sartor resartus*) basta per convincere che dal solo principio della soggettività del bello e della libertà della fantasia creatrice può essere tratto un tesoro di valori spirituali, non ancor oggi interamente scoperto e tanto meno esaurito. Veramente vi si contempla la formazione di un mondo. E tutto l'Ottocento vi ha attinto senza esitazione e senza riserva: così l'Ottocento romantico come l'Ottocento neoclassico; con tanta sete e con tanta fame da perdere spesso il senso e il criterio della discussione e della scelta.

In questo senso appunto tuttora vive e ci tormenta il problema romantico: che dei principi del romanticismo molti ancora attendono di essere interpretati. Gli stessi grandi romantici, nell'impeto della ricostruzione e della sintesi si affrettarono a mescolarli ibridamente con quanto di meglio e di più autorevole offriva la tradizione, dimenticando rapidamente i contrasti per cercare di ricollegarsi alla grandezza del passato. Il culto della dialettica e della storia li indusse a tradire il vessillo della libertà: e nessuno verso i vinti fu più liberale di Prometeo liberato. Perciò ai nostri giorni, privi — non sappiamo se per buona o cattiva ventura — di quel mistico *pathos* che acciecò i grandi protagonisti del Dramma romantico, ma con animo più posato e più cauto sentiamo la necessità di rivedere, di valutare, di sfruttare a fondo le idee principi del romanticismo. Forse più che le glorie e gli splendori, le degenerazioni e le esagerazioni le hanno messe a nudo in tutto il loro vigore. Tanto è vero che proprio dopo la così detta decadenza della poesia romantica s'inizia la profonda revisione e assimilazione critica del romanticismo da parte dell'estetica contemporanea. Può darsi che in mezzo alla desolata boscaglia della letteratura novecentesca, fra sterpi e spuntoni proceda più rapida la nostra dura fatica.

SANTINO CARAMELLA

Definizione romantica della musica

Beato colui che quando sente il suolo terreno sotto i suoi piedi può salvarsi serenamente sopra le note leggiere e, abbassandosi con esse si culla dolcemente, o lieto danza e con tale piacevole giuoco scorda i suoi mali! Beato colui che (affaticato dal mestiere di sfibrare i pensieri in più fini pensieri e sempre ancora in più fini, mestiere che immiserisce l'anima), si abbandona alla forza dolce e potente del desiderio che dilata lo spirito e l'innalza ad una bella fede. Solo questa è la via per un amore universale che tutto abbraccia, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

Quella è la più magnifica e meravigliosa immagine ch'io sappia abbozzare della musica, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

W. H. WACKENRODER (1773-1798).

Primi spunti novecenteschi

Con intensa, raccolta voluttà ho gustato l'epitaffio col quale Leo Longanesi ha, nell'ultimo numero dell'*Italiano*, celebrato la morte del bontempelliano *Novecento*. E molto più il mio piacere era vivo e mordente quando pensavo di essere stato uno dei pochi a dar carta bianca e vistosi incitamenti al tentativo, su cui allora il *Baretti* disse invece cose giuste e ragionevolissime. Io al contrario andai tanto oltre nel suonare la diana, da farmi appioppare della « penna d'oca » dal Malaparte, rappresentante della corrente che teneva a distinguere fra Bontempelli e la rivista. Ohibò, che spasso leggere oggi nel foglio bolognese: « Il 900, per chi non lo sapesse, era un grosso fascicolo mal stampato, col quale si voleva a tutti i costi esportare in Francia quella letteratura che alcuni scrittori italiani importavano da Parigi » e veder trattato di « brodo d'oca metafisico » le prefazioni teoriche intorno alle quali si disputò per dei mesi! In verità, non dispiaccia a Longanesi, il primo fascicolo del *Novecento* si lasciava sfogliare, e i guai vennero dopo con le nuove reclute e con l'insistere sino all'esasperazione sopra motivi che l'*Italiano* saporitamente cataloga: « La vita dei clowns, della donna cannone, della pulce ammaestrata, del lift, del barman, del suonatore di ottoni. L'Argentina, l'isola di Cuba, il Perù, la Florida, Sciangai, la Liberia, il Polo nord, la Colonia del Capo... Gli ermafroditi, i pederasti, i mulatti, gli spagnuoli di madre portoghese e di padre armeno... Il bar, il tabarin, il cinematografo, il saxofono i balletti russi, l'arte negra, la boxe, il rasoio di sicurezza... Josephine Baker, Landru, Charlot, il circo equestre... ». A esperienza conclusa (raccolgo però la voce che « 900 » non tarderebbe a rinascere) non si vede che cosa abbiano guadagnato i suoi iniziatori, uomini di buona fede e di cospicue illusioni. Allora, un anno fa, capitava di trovare Bontempelli entusiasta, e persino di comprendere la sua idea come atta a favorire un rallentamento di certi modi faziosi, e l'aprirsi di un periodo di maggior libertà letteraria. Oggi si capisce che la sua fu una creatura nata male, e destinata a morire giovine.

Bontempelli è uno scrittore instabile. Cominciò con degli esercizi classici e franciani molto garbati e piacevoli, poi passò a bandiere spiegate nel futurismo, indi fu novelliere, commediografo e commentatore, ma sempre con un piede alzato, e un intimo malcontento. Da cui forse è sorta quella sua sistematica mania di stupire il lettore o con dei paradossi che facciano indignare il pacifico borghese che li prende sul serio, — e ha torto —; o con delle novelle in cui la trovata fantastica non deriva mai dalla ispirazione, ma da una ricerca accanita, faticosa, volutamente mirante all'assurdo, e che raggiungono una tetraggine uggiosa incommensurabile, sì che vanno perdute le qualità di vivezza e precisione, di cupo splendore onde sono famose in ispecie talune pagine dell'*Eva ultima*. Il tormento di Bontempelli sta nella sua caccia alla modernità, nel suo ansioso desiderio di avere una materia nuova su cui lavorare. Pare che gli sia seccata la fonte che la realtà quotidiana e l'immaginazione storica offrono all'artista e al moralista, e che egli astragga naturalmente dalle passioni anche più elementari ed antiche. Tagliato così fuori da un'immensa zona ispiratrice, si arrampica sugli specchi, vive di ritagli e di truccioli. L'equivoco profondo entro cui si dibatte tanta vera o presunta o falsa arte novecentista è che la vita, la civiltà, l'uomo cominciano oggi, e che prima del 1914 era il caos. Ah, che piacere poter citare ancora Longanesi: « I fiumi e i colli, le piante e gli uccelli, il mare e le stagioni, e le altre cose eterne della natura non esistevano per il nevrastenico 900: solo il frastuono, le luci violente e la monotona architettura di New York lo esaltavano. Questo povero ragazzo non riusciva a concepire che l'artificioso e il provvisorio, il dettaglio e l'incompleto, l'esotico e l'inconsistente. Per una bolla di sapone, per il fischio di un treno, per un automa, per un occhio di vetro, per un lampo al magnesio, per una quinta per una combinazione di numeri o per la fotografia di una casa in costruzione, 900 avrebbe dato l'osso del collo. Amava far parlare gli oggetti, studiare lo scricchiolìo degli usci, far nascere tragedie da un nonnulla... ». (Su queste — che passano per eresie — ci andiamo battendo da anni, e in condizioni non agevoli. Ma è, pare, molto difficile trovare dei contradditori che si leggano il *Roman américain d'aujourd' hui* del Michaud o l'inchiesta di André Siegfried, e che non prendano il nostro anti-miracolismo e anti-semplicismo per uno sgradito atteggiamento politico).

Per Bontempelli, l'uomo e l'aeroplano nascono saldati, e non c'è via di scampo: i suoi personaggi finiscono sempre per volare, magari appesi all'arcobaleno. Che cosa crede di rinnovare o rinfrescare, con le sue — anche graziose — fantasie? Son cose da far crescere dentro stizza e dispetto dover rimandare eternamente questi rivoluzionari a scuola dagli psicologi e dai moralisti, e persuadere per esempio Corrado Alvaro, cioè il miglior scudiero di Bontempelli, che la sua via è quella del racconto provinciale, regionale, del realismo amaro e ingrato, di un *Giovanni Episcopo* senza romanticherie. Nessuno di noi ha letto con simpatia più cordiale ed aperta *L'uomo nel labirinto*, nè voglio perdere l'occasione di segnalarlo qui come — insieme al *Diavolo* di Bacchelli — il più interessante romanzo artistico dell'annata che sta per finire. Eppure, anche Alvaro insiste soverchiamente sulla *cifra novecentesca*, su certi zibaldoni sansecondiani in cui il suo stile duro e forte si smarrisce e si fa opaco. « Quando cominciò a scrivere — dice di 900 il Longanesi — aveva letto Poe senza capirlo, Apollinaire, Mark Twain, Shaw, J. Jerome, Cecoff, Sherlock Holmes, Petrolini, aveva conosciuto tre o quattro emissari bolscevichi e aveva bevuto uno zabaione al Café de la Rotonde ». Cattiva educazione letteraria, soggiungiamo noi. Non che Poe, Shaw e Cecoff portino alla corruzione e siano dei *mauvais maîtres*. Ma gli altri! E Longanesi tace di Cocteau, dei surrealisti, di tutti quei bravi ragazzi che si imitano oggi come, al tempo della vituperatissima *Voce*, imitavasi Mallarmé e compagni. Stupide scimmiottature della Francia meno considerata e stimabile, proprie a sudamericani e balcanici, e da cui la nostra grande tradizione dovrebbe guardarci. Invece, grazie ai *novecentisti* siamo appunto al ricalco delle rivistine e dei clans, e trovi il ragazzino che si entusiasma di aver magari incontrato un certo Schwab, di cui solo l'anno scorso ci occorse di leggere il primo imparaticcio di romanzo. Di questo passo, a furia di infantilismi, avremo anche noi la nostra *pouponnière* di talenti! E, cosa abbastanza curiosa, questi esegeti di Cocteau e di Radiguet ignorano — che so io — uno scrittore altrettanto d'avanguardia, ma di spirito frizzante e francese, Toulet; e si estenuano a chiosare Rivière invece di saggiar Carco o Mauriac. Nè sanno quanto a Parigi ci si beffi del loro provincialismo ingenuo: — Pensate — mi diceva pochi mesi fa un professore del Collège de France molto aperto alle correnti internazionali e di agilissimo spirito, Paul Hazard — che a Rio de Janeiro esistono dei surrealisti più surrealisti di quelli che abbiamo a Parigi!

Che cosa penseranno i nostri novecentisti di un libro le cui conclusioni li feriscono nel vivo molto più degli appunti di un povero critico da *feuilleton* come lo scrivente; ossia de *I girondini del novecento* di Mario Vinciguerra? Dopo avergli con tutta libertà detta la mia opinione sull'*Interpretazione del petrarchismo*, — e fu sfavorevole —; ammiro oggi a buon diritto il suo nuovo studio. In materia di letteratura, caro Vinciguerra, mi troverete sempre persuaso d'aver ragione; in fatto d'idee e d'interpretazione storica andremo benissimo d'accordo. Quando scrivete: « Io non vedo che un grande affacendarsi — specialmente in alcuni circoli letterari francesi — per mettere alla luce un *pensiero novecentesco*... « Neoromanticismo » è un motto d'ordine, che circola con qualche successo... Per ora questo nuovo slancio romantico si sviluppa parallelamente ad una audace ed intollerante presa di posizione della nuova generazione, ad un diniego, da parte di questa, di riconoscere l'esistenza dei legami spirituali con le generazioni immediatamente precedenti... I giovani scudieri della letteratura europea, in generale, fanno ancor la veglia dell'armi davanti agli scudi incrinati di un vecchio intellettualismo anarcoide e malsano, mezzo niciano, mezzo decadente, con qualche nuova più forte pennellata di *fascino slavo* — che era poi in parte germanesimo di rimbalzo —: il tutto di un barocco sgraziato. Nè ci si può illudere di mettere i piedi fuori dello stagno col « probabilismo » di un Valéry — sia pure di squisita fattura — o con le meno squisite ombre cinesi di un Pirandello: che sono i fenomeni tutti di una esasperazione di cerebralismo. Tutto ciò non è che degenerazione dello stato di spirito che era alla base della letteratura degli ultimi anni dell'Ottocento » mi avete assolutamente consenziente allo stesso modo di quando operate una così illuminante distinzione fra la mentalità giacobina e lo spirito girondino studiando, a partire dalla proclamazione dei diritti dell'uomo, le ondate della rivoluzione e della reazione sino al dopoguerra. Le pagine intorno agli aggregati marginali della borghesia, ai fattori ideologici della Rivoluzione francese e all'equilibrio liberale; quelle in cui mostrate la variabilità dei caratteri del parlamentarismo, lo sgambetto di Lassalle a Marx, e la reale fisionomia di Sorel sono di un eccellente critico. Quanto al presupposto fondamentale storico, cioè alla necessità, per una « civiltà rivoluzionaria », di originare una religione, non ho che da rimandarvi a un mio vecchio articolo sulla « Rivoluzione protestante » del Gangale per spiegarvi il mio completo disaccordo. Ma la tesi dei *Girondini del Novecento* non ha bisogno di esser approvata in tutto e per tutto perchè il libro diventi il più vivo, animoso e geniale *pamphlet* da tempo apparso fra noi.

Mario Vinciguerra raggiunge dunque gli antinovecentisti sul loro terreno della revisione delle idee e degli istituti dell' Ottocento, e della necessità di non tagliare i ponti con la tradizione. Se Bontempelli ed i suoi amici si fossero sviluppati organicamente invece che procedere alla ventura lungo le vie del cosmopolitismo letterario, non avremmo oggi il desolante vuoto della produzione contemporanea italiana, a riparare al quale certo non giova il protezionismo di Bellonci (che si propone di dar il bando agli articoli e alle recensioni delle opere straniere), o la proposta di quel tal gruppo di autori per abolire il critico letterario nei quotidiani. Che ci siano, oggi, in Italia dei libri di cultura a cui non si rende il debito omaggio è un fatto, e siamo d'accordo per deplorare le due colonne accordate al romanzo del primo disgraziato, e il silenzio che accoglie il saggio di critica e di storia, la oculata e ingegnosa riedizione di un classico. Ma non si tratta di deliberare: trascurerete Maurois per il tal motivo, Wells per il talaltro, Bennet o Mann o Unamuno per non so cosa: bisogna togliere dalle terze pagine dei nomi inutili, della materia ingombrante, suscitare un po' di genialità giornalistica negli specialisti (pensate alla garbata e vivace e anche pittoresca maniera delle note di Cesare De Lollis, Mario Praz, P. P. Trompeo e di alcuni altri universitari che non nomino) ed « allevarli ». (Ma i poveri direttori di giornale ne hanno il tempo e la voglia?). Così pure, perchè ve la pigliate con il cosidetto critico letterario se non per tentare di far passare, firmati da amici o da complici, trafiletti od articoli elogiativi, in luogo delle venti righe che egli trascuratamente vi dedicherebbe? A parte la inconcussa per quanto ridicola fede nella pubblicità giornalistica (ci son libri di cui, dopo dieci articoli non si è venduta una copia, ed altri che scompaiono d'un fiat; perchè non mi accusiate d'insinuazioni politiche, vi cito il caso della *Nave degli eroi* della Tartufari) non c'è oggi, in nessun giornale, un critico che abbia l'autorità e il seguito nel pubblico che ebbero ieri Thovez e Borgese, Tilgher e Janni e Ambrosini, in un campo ancor più modesto, Domenico Oliva e Dino Mantovani. Molto argutamente un collega della *Fiera* che di certe cose ha avuto esperienza diretta e personale, ha tracciato l'immagine del critico da giornale, povera creatura vittima di una miriade di pretese, da tutti avversata: dal direttore, che trova la sua prosa poco interessante, all'autore, non mai sazio; e che deve conciliare la coscienza con molti buoni sentimenti altrui, e anche con qualcuno cattivo. Coloro che gridano tanto dovrebbero espiare le loro querele facendo sul serio, per sei mesi, il critico da giornale, che riceve quattro libri nuovi al giorno, dieci lettere la settimana, e che — mal pagato com'è — dovrebbe avere una seconda vita per leggersi senza riflettere la carta stampata che gli mandano, e quattro periodici a sua disposizione per renderne conto. Fare il critico da giornale, anche *cum granu salis*, vuol dire non aver più un quarto d'ora per riaprire un classico, un pomeriggio per veder di chiarire una questione, una settimana per documentarsi sopra un soggetto che riesce nuovo. Chi è uscito da tale galera si propone di non rientrarvi più, e guarda ai libri nuovi come il pappagallo al prezzemolo. Ha riconquistato la libertà di vagabondare dove gli piaccia, di gustarsi i soli libri degli amici: quelli che lo attraggono e che si è scoperto con cauta riflessione, di prender sottobraccio un classico, di annusare gli stranieri, di perdere un mese dietro un'opera che non aveva mai letto, di scrivere dieci articoli all'anno. Da questo paradiso egli guarda ora i poveri confratelli ridotti a dar conto del nuovo capolavoro dei signori Brocchi, Beltramelli, Gotta e compagni, attraverso sunti affannosi e movimentati; e se pensa che dei gruppi di autori vorrebbero morti questi disgraziati conclude che esistono, al mondo, delle persone ben crudeli.

Scagliandosi contro gli attuali movimenti pseudo giovanili, Mario Vinciguerra conclude: « Bisognerà che essi siano riconosciuti per quelli che sono: o falsi giovani o giovani precocemente invecchiati e già impotenti a guidare verso l'avvenire; e che si adattino ad esercitare la funzione che ad essi spetta: funzione non primaverile ma autunnale, di foglie cadute, prossime a diventare humus al di sotto delle zolle fresche, che domani brilleranno al sole smaltate di verde. » e se si esamina a questo lume il novecentismo nei suoi ranghi più seri — certe cose stanno alla letteratura come il caffè-concerto al buon vecchio teatro di prosa — se ne vede la formazione singolarmente eterogenea. Quali legami potessero unire il paesano Malaparte e la sua « Italia barbara » alla natura di silfide di Bontempelli nessuno sa, seppure per un tempo si sia potuto credere a una loro alleanza per la riabilitazione dell'intelligenza e per la difesa della creazione letteraria in un'atmosfera più libera. Alvaro a sua volta si è provato a scrivere come un fedele scudiero, ma il suo temperamento asprigno di calabrese stonava terribilmente sullo sfondo futurista della rivista, e più egli — a differenza di Malaparte, portato verso Longanesi, e che oggi ne ha potuto firmare l'epitaffio — si accostava a Bontempelli, più le forze gli venivano meno. Rifugiossi allora in certe vite di santi che sapevan di Giosuè Borsi e di Tommaso Gallarati Scotti lontano un miglio; ma avrà finalmente capito che dopo il bellissimo « Viaggio di nozze a Napoli » certi scarti non sono più permessi? Bontempelli sembra aver lasciato a Malaparte e a certi redattori dell'*Italiano* il compito di proclamare alcune delle verità a cui ci andiamo associando, ed aver ripreso le mosse dall' ultimo *Secolo*: « Interpretazioni » e novelle. Ci dorremmo se credesse che gli vogliamo male, quando invece facciamo nostro l'augurio di Gobetti a Missiroli: « Sempre pronti a giurare sulle tue risorse di scrittore ». Il giorno che tornerà al classicismo da cui era partito, ci troverà sulla soglia a braccia tese: oggi, è ancora tanto giovane da ruzzare con gli aeroplani, gli arcobaleni, il « Cuore » del De Amicis, ed altri trastulli che danno le palpitazioni ai meschini borghesi lettori di giornali o contemplatori delle leggiadre forme di Marta Abba. Ha tanto giocato con *Novecento* che lo ha rotto: niente di male, e tanti auguri se lo farà risorgere con altre penne, come si sussurra. Soltanto, lo faccia in lingua italiana, perchè oltralpe di taluni scherzi ci si diverte troppo. La rivista ha continuato la incubazione di Solari ed Aniante, tenuti a battesimo proprio qui al *Baretti* dal Gobetti. E i due prospereranno, se avranno giudizio. Gli altri, li conosciamo troppo o troppo poco per presumere di giudicarli.

Si ricomincia a parlare dei gruppi nei quali sarebbe suddivisa la nuova generazione letteraria italiana, e qualcuno ne ha fatto anche l'elenco, additando per ciascuno gli uomini più rappresentativi. A parte il criterio statistico e il discernimento critico, non era proprio il caso. Se esaminassimo, come per il *Novecento*, l'accennata o una qualunque lista, non giungeremmo a capo di niente! non vi sono, oggi, in Italia delle « scuole », ma poche « chiesuole » trascurabilissime, e qualche temperamento di scrittore. E' poi vano discorrere degli scrittori di trent'anni come dei soli che abbiano diritto di cittadinanza, quando, per fare un caso solo, Tilgher è vivo e vegeto, e con lui parecchi della sua schiera. E' altrettanto inutile compiere delle classificazioni: o dove mi collocate un altro scrittore vivo e vegeto, Giovanni Ansaldo, se non sulla linea di Curzio Malaparte? Che cosa è dunque questo *novecentismo* se non la mania di rinnovamento ad oltranza che si è impadronita di personalità diversissime? I loro sofismi teorici, l'affermazione che il mondo comincia negli ultimi giorni del luglio 1914, che siamo nell'era dei miracoli e nella settimana dei tre giovedì non stanno in piedi per un istante. Il loro « europeismo » (da non confondersi con il nostro, aspirazione a una cultura vasta e bene inquadrata, a delle indagini continue, diffuse e comprensive, a quella dignità di intendimenti e di costumi intellettuali che mettono i rapporti fra i letterati delle varie nazioni sullo stesso piano di libera, cortese e reciproca curiosità) è quello (anche i « paesani » se ne sono subito accorti) del provinciale che corre alle *Folies-Bergère* la sera stessa in cui scende a Parigi. Esiste inoltre una differenza fondamentale: tra la formazione regolare, normale; e la improvvisazione fumosa, l'inquietudine sempiterna e funesta. I *novecentisti* sono degli irregolari, degli sradicati, dei cattivi romantici nel senso che non reagiscono neppure — come gli altri fecero — alle tradizioni dirette, concrete. Reclutamento quanto mai disuguale: c'è il giornalista che ha imparato il « trucco » della nuova scuola, e il provinciale traviato, e il giovincello modernista al profumo di Parigi. No, Bontempelli, in un accesso di funambulismo, non poteva pensare uno spettacolo più slegato e stravagante, e certo oggi esso fa, a sipario calato, la delizia della sua mente di sconvolgitore e di dissociatore. Senonchè, si è trovato in teatro un *feuilletoniste* pieno di pregiudizi di vecchio stampo, spettatore sincero e appassionato. Cominciò col battere le mani; poi, poco alla volta, corrugò la fronte. Alla fine non resse più, si mise a scrivere, e vi abbandona, caro lettore, le sue disinteressate riflessioni.

ARRIGO CAJUMI.

Ritratti delle cose di Francia

I.

Maritain

Con la scomunica dell'*Action française*, con le disgraziate avventure di Léon Daudet e di Maurras, con la decisa intonazione centrista dell'episcopato gallicano — lo scettro del neo-cattolicismo francese è uscito dalla tenace custodia della scuola barresiana per passare in altre mani, più agili e nervose. E la prima che lo ha impugnato, la prima a dominare con nuove leggi il lacerato mondo culturale che ancora sente le ultime scosse ritardate del gallicanismo e del modernismo, del giansenismo e del blondelismo, si chiama la mano di Jacques Maritain, cattolico borghese, tomista perfetto, scrittore modernissimo.

La borghesia di Maritain è forse la sua più interessante caratteristica. Cominciò a delinearsi nei primi suoi libri che non fossero semplici esegesi di dottrine neo-tomiste: *Art et Scholastique*, - *Antimoderne*. L'artigianato borghese del Duecento è invero per il Maritain degno di sostituire nel sistema dei valori della società moderna l'età di Fidia; la concezione praticistica dell'arte sviluppata da San Tommaso e Dante rappresenta per lui il principio di una nuova estetica, in cui la coscienza artistica si subordina gerarchicamente alla coscienza morale nel tempo stesso che ne diventa un complemento necessario. Deciso a svalutare di questo passo tutti gli ideali speciosi ed effimeri della modernità acattolica, egli vagheggia come salutare redenzione del nostro tempo la rinascita della Società comunale, la resurrezione della Francia postfeudale (ma senza Filippo il Bello), e cioè di una spiritualità pratica e attiva, sanamente moralizzatrice, piena di un virile sentimento religioso nella luce della Chiesa e nel fervore delle opere. Ossia il ritorno della Francia e del mondo sulle vie maestre di quella religiosità non pietistica ma veracemente cattolica che permise al popolo francese di uscire dal Medio-Evo senza ricorrere al Protestantesimo, di superare la pericolosa stretta del Calvinismo, di creare la prima grande nazione moderna, di essere nella storia della civiltà europea fra il Quattro e il Seicento quello che fu l'Italia fra il Due e il Quattrocento. Cattolicismo borghese, dunque: la cui filosofia non può essere altro che la filosofia tomistica, e la cui morale fa tutt'uno con la morale del Concilio di Trento; ma che possiede in sè stesso tutte le energie per dare a quella filosofia e a quella morale un'intonazione perfettamente moderna.

Donde la superfluità e l'illusorietà della Riforma religiosa, filosofica e sociale simboleggiata in Lutero, Descartes, Rousseau (*Trois Réformateurs*): ciascuno dei quali in un campo diverso credette di poter attuare con una rivoluzione ciò che in sostanza era già maturo nei tempi e poteva pacificamente realizzarsi sotto l'egida di una perenne e luminosa tradizione, di cui la rivoluzione non faceva che travisare o pericolosamente traviare i sicuri frutti e i sapienti progressi.

Sapere teoretico e saggezza morale possono dunque ricondursi secondo il Maritain alle fonti della Chiesa senza perdere nulla di quanto è essenziale per il nostro tempo. Con gli scritti raccolti nelle *Reflexions sur l'intelligence* egli si è affaticato a dimostrare la prima parte della tesi, e a cercare di valorizzare in modo veramente moderno il tomismo rinfrescato in modo maldestro dalla neoscolastica contemporanea. Opera non difficile, quando si riduca il tomismo a quel principio della signoria dell'intelletto nella vita umana, a quel senso di umanità della fede e della ragione che fanno dell'Aquinate il primo grande precursore della filosofia moderna, e si ponga abilmente in rilievo tutta la forza fecondativa del suo realismo. Caratteri anche questi borghesi di una dottrina che agevolmente conduce a una posizione di pensiero essenzialmente positiva e antiromantica. Con industre sforzo il Maritain ha mirato a dimostrare che non c'era bisogno di Cartesio nè di Kant per celebrare la virtù della ragione e per difendere l'*intelligence et sa vie propre*: nè ha esitato a demolire, di questo passo, Pascal e Blondel, — né a sostenere il paradosso che solo per debolezza umana la Chiesa si mise fuori della nuova scienza copernicana e galileiana, che con un po' di prontezza e di acume facilmente si sarebbe subito accordata con le dottrine della Scolastica.

Ora, in *Primauté du Spirituel*, il Maritain ha tentato la dimostrazione della sua tesi per quanto riguarda la politica e la morale. Alla teoria medioevale delle due potestà egli sostituisce quella del potere indiretto della Chiesa nelle cose temporali; agli ideali politici della Restaurazione quelli della Socialdemocrazia cattolica di Leone XIII e di Benedetto XV; batte in breccia l'*Action française*, naturalmente, con l'argomento principe della miscredenza del suo capo Maurras; propugna la leva in massa dei cattolici per la riforma del mondo moderno malato e stanco in un mondo non meno moderno ma soggiacente *au glaive spirituel*. Alla fede mistica oppone la fede attiva: all'individualismo l'unione della Chiesa. Solo che al di sopra di questa «*union dans l'action*» egli si avvede che «*le monde demande des saints. Si les catholiques ne lui donnent pas ce qu'il demande, tant pis pour eux et tant pis pour tous, il se vengera sur eux et cherchera consolation chez le diable*».

Crediamo che questa pericolosa richiesta di santi costituisca un grave pericolo per la costituzione del «centro» francese e lasci ancora qualche probabilità a favore del diavolo.

II.

Julien Green

L'autore del *Voyageur sur la terre* e di *Mont-Cinère* ha dato con *Adrienne Mésurat* l'espressione più compiuta del suo stile di giovanissimo scrittore e già avvizzito dall'esperienza, di realista convinto, di nemico dichiarato del *proustismo* e dell'autobiografia. E' cattolico, è flaubertiano, e giura nell'obbiettività dei suoi personaggi con la convinzione di un neofita. Ha sdegnosamente tentato nei suoi primi due romanzi di fare a meno della gran macchina di tutti i romanzi, di scrivere cioè romanzi senza amore: e ora ha scritto un romanzo d'amore, ma di un genere tutto speciale. Poteva sembrar da principio un importatore del romanzo moralistico inglese in terra francese: e ora si colloca in pieno sul cammino del più intransigente naturalismo. Tanti requisiti per essere interessante.

Adrienne Mésurat è infatti di un neo-verismo addiritura ardito. La più romantica tra le passioni, il più puro tra gli stati sentimentali, qual è il sogno del principe azzurro in una fanciulla adoloscente, diventa il movente di un fosco dramma che culmina prima in un delitto e poi in una follia disperata e cupa. E questo semplicemente perchè quel sogno è calato nel chiuso mondo egoistico di un vecchio padre pensionato e di due figlie di età diversa e discorde, vecchia zitella l'una e malata inguaribile, l'altra fresca e ingenua, piena di esuberante cruda gioventù. E' stato osservato che questo piccolo e tragico mondo dei Mésurat è troppo isolato: poche, striscianti o pallide, figure gli gravitano intorno, poco sappiamo del suo ambiente e del suo grado di parentela con questo ambiente. Ma questo, piuttosto che un difetto dello scrittore o un mancamento dell'opera, è un carattere originale dell'arte del Green, che sceglie sempre come oggetto di studio figure e gruppi in pieno rilievo, senza sfondo, opera costantemente con attenzione concentrata sopra una passione, sopra un cuore.

Questa attenzione non è per altro analitica, ma creativa; non ne nasce un approfondimento delle vie interiori della passione, ma un vigoroso tratteggio a sbalzo delle sue manifestazioni, a tal punto che gli stessi stati d'animo diventano atti e atteggiamenti, cave forme statuarie senz'anima. Pare che per il Green la storia di una passione altro non sia se non storia di gesti. Quando, eccezionalmente o nei punti di ineluttabile interesse psicologico, egli si inoltra nei meandri della coscienza, vede gli intimi riflessi della individualità sotto specie fisiologica anzichè psicologica, e lascia il grande mistero dell'anima nella stessa penombra in cui l'ha trovato. Gli è che i suoi personaggi sono propriamente degli ossessi, e la loro coscienza è vuota di tutt'altro contenuto che non sia il démone che li possiede.

Ma non si tratta di un démone eroico, non di un'ossessione spasmodica. I fatti che ne scaturiscono sono di tipo medio e affatto normale. Le persone che vi soggiacciono sono tutte di statura affatto trascurabile: quasi il loro creatore si compiace di rimpicciolirle. E tuttavia la commedia borghese si trasforma in tragedia. Qui sta il punto saliente dell'arte del Green e insieme la sua maggiore difficoltà: poichè il metodo con cui egli affronta questo problema è tutto diverso dal consueto metodo del romanzo odierno, e cioè da quella sapiente e sottile investigazione della psiche, per cui si evolve il dramma della quercia da germogli di giunco. Il Green, bravamente, cerca di creare il dramma senza presupposti e senza interpretazioni, di costruirlo come dramma d'azione, dramma di figure concrete e consistenti e non di spettri del suo proprio pensiero.

Ma qui appunto egli presta aperto fianco alla critica. Là dove la sua arte vorrebbe slanciarsi a un audace tentativo di figurazioni michelangiolesche impastate con commissima creta, essa ripiega nel cauto andamento di uno studio di scalpello, a cui tal materia non regge. E tra la materia e la figura che le si sovrappone nasce un distacco palese e incolmabile. Nulla veramente nella personalità della piccola Adriana, testarda e isterica sognatrice, lascia intuire la possibilità che ella uccida suo padre, sia pure in un momento di rabbiosa esaltazione: nulla lascia prevedere che ella debba diventar folle quando l'uomo da lei amato per un solo e fuggevole incontro le dichiara che non la riama. A tal punto che l'autore ha bisogno egli stesso di chiarirci che veramente Adriana ha ucciso suo padre, e poi che veramente ella è pazza. Anche questo potrebbe essere un aspetto artistico del romanzo, se si vuole. Ma più che altro è quel senso malcelato della presenza di una forza soprannaturale, di una volontà demoniaca che si intrude prepotente nella ristretta cerchia di un piccolo dramma e di una piccola passione e ne fa un mostruoso campo di orrori. Inevitabile conclusione del realismo di un cattolico: ma la sintesi fra il suo realismo e il suo cattolicismo il Green è ben lungi dall'averla raggiunta. Fin qui non sembra neppure che egli ne avverta la necessità.

SANTINO CARAMELLA.

Antologia degli ultimi vittoriani

John Addington Symonds

(1840-1893)

Tra il prerafaelismo di Dante Gabriele Rossetti e l'estetismo di Walter Pater, tra il neo-classic-ismo di Swinburne e l'atticismo di Wild, la figura del Symonds — come qualche altro suo contemporaneo che ci proponiamo di illustrare, si trane nella discreta penombra degli scorci di un'era che stava morendo. Come tutti gli estetizzanti del suo tempo fu appassionato italianista, e molti dei suoi giorni passò in Italia: a Roma anzi chiuse la non lunga vita. Gli studiosi conoscono da un pezzo la vasta sua storia del Rinascimento in Italia, i minori studi su Dante e sul Boccaccio, la vita del Buonarroti, le versioni inglesi delle poesie di Michelangelo e di Campanella, delle autobiografie del Cellini e di Carlo Gozzi: a cui si accompagnano non meno pregevoli opere sulla letteratura greca e inglese. Pochi leggono le sue poesie (Pictures of travel; Animi figura; Vagabunduli libellus; Lirics of life and art; Many Moods; Poems on Grek themes; New and Old), *che pure son molte e non di rado assai belle.*

Poeta dotto, il Symonds è dedito costantemente a creare una musicalità classicamente perfeta, una complessità di motivi squisitamente intarsiata, un'ermetica figurazione di riposti valori spirituali: potrebbe ambire al titolo di simbolista inglese. Ma la semplicità e la sintesi non sono il suo forte: l'ispirazione poetica si disperde in una rugiada iridiscente di immagini scintillanti e pure, senza che il poeta riesca ad elevarla sopra un certo tono breve e uguale di comprensione simpatica, di meditazione raffinata e toccante. La "clairvoyance" del suo pensiero era del resto, a detta dei biografi, la caratteristica dominante della sua personalità: così chiameremmo volentieri chiaroveggente la sua poesia, che eccelle nella interpretazione dell'altrui arte e degli altrui stati d'animo, piuttosto che ergersi in alto per forza propria. E veramente come interprete di sogni e di quadri e di artisti, il Symonds poeta è superiore alle sue stesse opere critiche. Perciò abbiamo scelto a dare un saggio della sua lirica questa stupenda esegesi beethoveniana.

Sonata quasi una fantasia di Beethoven sordo

— O cuore, falso cuore, perchè ancora mi laceri?
Spegnersi non può la ratta fiamma dell'anima,
la fonte delle lagrime essicarsi negli occhi sbiancati?
e ancora vi sono uomini per cui il mio petto deve sanguinare, l'anima mia turbarsi?
Sordo son io, musa spietata,
sordo e vecchio, carco di duolo.

No, di te non m'è d'uopo, potere implacabile;
non di te nè dei tuoi fissi occhi
nè delle tue ferme ali che remigan dritto al centro del sole.
Ah, fermale, fermale, dolce regina: ch'io non perisca, ch'io non nutra
qual solitario pellicano
col sangue di mia vita i figli affamati e muoia.

Invano prego, oimè. Odi come le corde si fanno frementi,
come cadono pari a colpi di maglio
i colpi misurati del fato dalle bronzee dita.
Odi del fato dai bronzei piedi il passo grave,
l'aliare delle sue ali di bronzo.
Colpo su colpo: sobbalzano senza posa sulla cruciata incude dell'anima mia.
Così gemette il Titano, cui Zeus avvinse alla deserta roccia
e abbandonò al gelo al fuoco al rostro acuto dell'avvoltojo?
Così, indarno, si divincolava?
Fino a che cadde la vespertina rugiada
e da una nebbia di spuma sorsero virginei cori di Oceanidi
a lenire il suo male.

Così pur l'anima mia di melodie si soffonde,
lenisce il suo dolore col conforto di un canto;
fluttua tutta quanta sopra l'ali del sogno,
s'agita e fluttua.
Sbiaditi volti del passato,
care voci che udii — ma più non odo,
il riso e l'amore di tempi lontani
mi circondano di dolcezza.
Ma — ahi, mio duolo — di nuovo le corde strepitano!
Ah, no, no, no —
La bronzea lingua sonora qual tromba
sprezzantemente,
per gli atrii della mia mente irrómpendo come turbine di sventura,
disperde il sogno e mi abbatte.
Calpestio di rapidi corsieri, stridente clangore del carro fremente:
dove mi rapite?
Fiamme guizzano attorno le ruote,
cerchi ferrati su strade di selci sprizzan scintille:
sento la furia dei fieri venti.
Sì! combattete: scagliatemi già nei gelidi flutti,
costenetemi e abbattetemi,
tempestatemi di colpi:
resistere posso.

Frattanto le stelle sono avvolte nell'azzurro,
cavalca via la notte solenne.
Noto le curve di alti colli sotto di me,
sulla tenebra come su un mare veleggiando procedo.
Muoiono abbasso il tumulto e lo strepito;
Solo il terrore dell'animo, come un incanto,
aleggia sopra questa solitudine.
Ad una ad una
cadon le corde, fatte di piombo,
come gocce di pioggia
quando una tempesta geme il suo ultimo sospiro
e sulle colline stende il primo crepuscolo.
Odi, quai suoni son questi?
fruscio di foglie su rami di faggio e di betulle e branche di verde quercia,
cui traversa dolcemente chiara luce di estivo sole,
e, sopra, una brezza canta
carica di fresco profumo di estivi fiori
Ride la selva, occhieggiano visi ammiccanti
come di satiri o fauni.
Così, così audaci — tanti anni or sono —
per domi boscosi cantando:
mentre fuggivano l'ore consolate dal canto
e sulle orecchie insensibili ancor non era caduto
questo velo che fa sordi,
come neve calpesta, i passi del suono.

. . . .
. . . .

Così cantava il maestro. Come in furore
le tormentate vibrazioni della sua viola
battuta in pieno,
simile a flauto che abbandonato pende da qualche finestra
e riceve le rudi carezze del vento errabondo,
salivano fino alle note più acute scagliate in dissonanza
fra un grido fremente e un discordo
stridulo come il dente mordace di rugginosa sega
strappato alle aspre corde.
Ma l'anima grande
rinchiusa in cupa prigione
non udiva lo strazio della melodia,
il tormento della viola pari a démone in tortura:
udiva l'eterne armonie,
viaggiava per gli eterei campi dell'inno sidereo:
i grandi occhi sbarrati,
curva sull'arco la fronte grave di ricciute chiome.

JOHN ADDINGTON SYMONDS.

Ogni nostro amico e lettore deve trovarci al*tri amici* e lettori, diffondere quanto può il giornale e le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro le librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri librai, perchè intorno a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affiatarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio e per opera loro noi con il libraio e crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta pure molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico e venire incontro ai suoi desideri.

POESIA DI SICILIA

V'è un atto nella nostra vita pratica capace d'esser vissuto come un sentimento, il lavoro. A sentirne parlare i contadini, si nota un gran numero d'espressioni sentimentali, che ne fanno come una specie d'amore. Non dico già degli affetti che essi hanno per gli oggetti del lavoro, per la vanga, la vigna, ecc. affetti per natura comuni anche agli sfaccendati che non saprebbero per esempio privarsi d'un ninnolo senza prezzo ma intendo del sentimento del fare, analogo a quel godimento che gl'intellettuali provano facilmente quando nell'atto che pensano sono felici solo di pensare e di null'altro. Si sente spesso dire al contadino che, a non far niente, patisce, e lo si sente parlare con elementare piacere della felicità ch'egli prova in lavorare, felicità che non va però confusa con quella di un'animalità generosa, ma à un'umanità consistente in un processo spirituale per cui quello stato d'animo si colora variamente e infonde la propria nota nel resto della vita psichica.

Questo sentimento, che non sorge o non è notevole se non quando il lavoro è aspro e sa di sudore, è il mondo fantasticato più profondamente dal poeta Vann'Antò Di Giacomo nelle sue tre corone di liriche «Vita dei campi» «Vita delle miniere» «Vita delle trincee», (1) specialmente rilevabile nell'ultima, dove al fante in trincea la guerra non sembra nè dolore nè piacere, ma solamente fatica, oggetto della propria natura; e anche quando l'onore, la patria, questi altissimi sentimenti di una vita civile, che per le alte coscienze sono come il fato della guerra, entrano nei suoi discorsi, voi vi sentite un certo rispetto ignorante o la vanteria di chi pensa che con la passione della sua fatica difenderebbe tutto, anche la divinità se bisognasse.

Tutta questa che sembra elementarità di vita, ed è per chi la guardi da più alto, è una profonda radice della nostra umanità: si tratta di perpetuare la vita, faticandola.

Anche se il titolo e qua e là qualche parola sembrino suggerirlo, non mi par giusto, per intendere la poesia del Di Giacomo, il richiamo alla cristiana concezione del nostro mondo come lacrimata valle di passaggio, se non togliendovi troppe lacrime e infondendovi molto più di appassionamento; o, ancor più, razionalizzandola: ma allora è facile cadere in qualche smarrimento di quel redivivo misticismo che dondola lento e affaticato tra una vita tutta filosofia e un'altra tutta religione, e offre a momenti l'idea di un imbarbarimento della riflessione. Senza dilatare troppo le pupille del mistero di questa sapienza oscura, mi par meglio riflettere sennatamente con la sapienza della humanitas. E la poesia del Di Giacomo è poesia di una chiara quanto profonda umanità.

Per viverla, questa umanità, bisogna sentirsi un lavoratore che, *filòsucu profunnu*, à col proprio senso giustificata la propria esistenza in quel modo che è. Si spiega così perchè sia dominato da questo senso comune il *sucialista*, quando nei campi fantastica un altro mondo, un'altra società, e i compagni, duri dapprima, gli dicono chiaro:

Travàgghia, frati; pigghia 'a zappa frati!
Nun facemu atè nùvuli prugetti. (2)

Quest'è fuori della nostra natura, è in altro la nostra umanità; e poi sia pur momentaneamente, par che intuiscano essi stessi che c'è modo e modo d'avvalorarla, e nondimeno non ne fanno una interiore rivoluzione, mentre invece s'accorano della pioggia che ci vuole, e più s'interessano al pezzo di terra che s'à a compiere quel giorno, e il canto non viene su spontaneo, chissà perchè: forse pel tempo, forse perchè la nota strana del *sucialista* stridè troppo duramente sulla quieta rudezza ignara del lavoratore, e, svelatagli la sua inferiorità sociale, gli à come umiliata la sua umanità paragonandolo alla bestia, certo anche perchè *s'addumàu la ràggia* (3) e nell'umanità del *sucialista* s'assaporò una ferocia impensata. Ma senza correre di qua e di là a pigliar quel che ci piace e come ci piace ragionarlo, trascorriamo la poesia del Di Giacomo segnandone la sostanza animatrice, finchè c'è.

E' buon preludio al resto delle liriche la piccola corona «*Luna sittimmirina*» preghiera alla luna per l'annata buona, che, tra i rustici particolari à questo pathos fondamentale, l'ansia perchè la fatica si compia lietamente. Non è mai esplicitamente detto: se è buona l'annata, sarà bello il lavoro, ma la seconda idea circola implicitamente nella vita delle quindici strofette e penetra in quella del lettore. Non è meraviglia che l'effetto poetico s'imprima come sotterraneamente, nè varrebbe osservare che poichè il poeta non c'è l'à comunicato direttamente, non abbiamo il diritto di mettere in prima linea quel sentimento recondito. Se lo facessimo, guarderemmo un po' materialmente alla poesia, e direi che tanto varrebbe spiegarla lessicalmente. Voi leggete queste quindici strofette, e alla prima lettura vi par di cavarne solo o l'espressione fantastica di un'ingenua tradizione, o quella di un desiderio di benessere, ma non vi sentite riposati nè nell'una nè nell'altra e ancora ammirate e non vivete quella poesia, le date una giustificazione o più ma esterne, l'ingenuità della credenza, l'elementarità del rustico desiderio, cose che attribuite al contadino non a voi in certo modo imponete. La vostra umanità non ne è intrinsecamente presa. Continuate a leggere le liriche di Vann'Antò, penetrate più addentro nella sua anima e scoprite più svelatamente anche il fondo di quelle strofette e sentite più perfettamente la poesia delle

.......nùuli rassi
nuvuli r'acqua giusta e sufficienti!

l'accorata pietà della chiusa della quarta serie:

Acqua e trona a sittimbri, 'nc'è pietà:
ri lu travagghiu nasci puvirtà. (4)

Che sono i particolari fantastici emersi che pel loro senso psicologico ci fanno pensare alla letizia del lavoro, ci fanno ritrovare noi stessi, il nostro vero stato d'animo, quel che s'è detto l'ansia perchè la fatica si compia lietamente. E del resto è proprio dell'ansia insinuarsi nascostamente.

Quel ch'è desiderio e presentimento nel preludio, diventa chiara visione fin dai primi versi che seguono in «U prummintiu»:

La nostra vita è di paci: travagghiu
dall'alba fina c'addiventa scuru
(piacennu a Diu) travagghiu lientu, ruru,
di lena viva e di santu curaggiu. (5).

Sono accennati nel primo verso i due elementi che svolgendosi si fonderanno nello stato d'animo centrale di laboriosa pace. Ma già qui il dispiegamento dei due motivi per quattro versi di seguito à un alto grado di fusione, e, mentre all'analisi si dimostrano come due nuclei generatori in lento accordo ritmico, il compiersi del senso poetico con note che ne sono come le risonanze interne, la sanità e santità del lavoro, la sua solennità, vi generano dell'intimo un unico pathos in cui vivete *sub specie aeternitatis*: non siete più nè quei contadini nè altri, ma avete una rivelazione della vostra umanità, di quella di tutti. Ed è rivelazione di una alta moralità in cui il momento utilitario dello spirito, già completamente superato, è più accosto al senso e non turba l'idealità del lavoro. Pei contadini del Di Giacomo il gaudio pei frutti del lavoro ha la sua radice non nella utilità che loro ne venga, ma nella pura gioia del lavoro: il loro cuore *cianci e nun si teni* (6) se l'acqua non viene e non possono lavorare e va male l'annata pel massaro, ma essi *bàllunu a lu sturdiu, se ô massaru ci tocca 'u prummintiu, e persino su' finarmenti c'hânu vistu Diu*, se *su' sciont i e libbri* (7) al lavoro; al lavoro; al lavoro, nel cui sentimento

Eccu la terri va rispira e s'arza
fuma, la terra ca si senti amata....
Uomu, rispunni, aiùtala e rincarza.
Vientu ca sciùsia, vientu ri friscura,
l'aria diventa aruci profumata,
chi rizzuna ri friddu la natura (8).

L'anima riflette sulla natura quel che la solennità del lavoro le canta dentro. Nel respiro ampio della terra, nel soffio dei venti, nel profumo dell'aria v'è un godimento tutto dell'anima, un entusiasmo in cui la corporeità è dimenticata, la sensualità dei termini *aruci*, *profumata*, *rizzuna* è trascolorata in un'incorporeità di trasparenza interiore.

Per questa spiritualità del lavoro manca ai contadini di questa poesia l'invidia degli agi altrui. O meglio, un'invidia c'è ma senza vita intima. Questi lavoratori vedono i comodi altrui ma non ne àn provato mai il solletico, sicchè la loro invidia non passa al cuore, à un che di istintivo che rimane inavvertito. Del *massaru* notano i beni, gli agi e i vantaggi, ma glieli riconoscono *pi l'innustria* perchè *è giuriziusu e Diu lu pruteggi insiemi a l'autri santi*; e a loro basta che *a la ricòita nun fussi avara*, e che *lu travagghiu 'n crùni*. Al corpo quanto basta, ma alla propria umanità di lavoratori l'incoronamento. (9).

Pace è per essi tutta la vita del lavoro, e pace più profonda che sa di annullamento il riposo: la pace dell'ossa stanche, dello spirito esaurito. E pure il tono poetico non vi sprofonda in nessuno esaurimento spirituale:

Comu na timpa lu viddanu rormi. (10).

e quella *timpa* à la fantastica vitalità interiore che l'occhio vostro infonde a una solitaria roccia bianca nel buio notturno, o il genio gitta in un blocco di marmo. I sonetti che cantano il riposo (v. in fine: VI) sono dolci d'un canto di sonno buono, la fatica compiuta, l'anima quieta, sicchè voi non meglio sapete se sia il sonno degli innocenti o quello degli affaticati. E poichè la passione interiore del lavoratore, che è l'impiego della propria natura, non s'attarda mai; allo svegliarsi, se il corpo è rilassato, lo spirito è buono: la materia è inerte, ma lo spirito vigila e non interrompe la vita, la cui fatica ama:

Lu travagghiu ha cunsistiri cuntientu,
travagghiu 'n mienzu al risu di li sciuri,
travagghiu veru ca nun fa lamientu. (11).

Ecco il più intimo mondo poetico del Di Giacomo: il *travagghiu* non è dolore, ma si fa luce dell'anima. *O Patri nuostru, ...fa ca stu nuostru cuorpu nun si lori*, (12) dice anche nello stesso sonetto (IX); ma ò come chi prega Dio per salire più liberamente al cielo, chè il respiro più ampio, il cielo vero dell'anima è nei versi seguenti:

ma r'alligrizza illumina la facci!
cuomu a lu suli arrìrinu li macci,
e la campagna è bella ca si gori. (13).

C'è in ogni forma seria di vita una benedizione che par essa la sostanza di tutto, l'amore (X-XI). Questo sentimento, al momento in cui appare e si svolge, sembra irriducibile a quello fondamentale. L'ha ben cresciuto Vann'Antò fra tre versi uguali che appartengono al tono fondamentale:

Zappa, zappa la terra, zappa zappa...

Ma nel sonetto seguente (XI) voi lo vedete sbrigliarsi e dominare isolatamente nella fantasia, come vostra immediata creazione solitaria. Ma ciò è forse per la nostra abitudine di non riconoscergli mai spontaneamente una natura episodica e subordinata, forse per la sua violenza.

Più aspra di quella dei campi la vita delle miniere è benedetta anch'essa dall'anima del lavoro. Anche la morte laggiù è lutto che non schianta e la vita lo vince:

la morti e nun ha'ssiri ca n'avanza.
Ma...ccu pacienza,
uomu, obbedisci. Vuluntà infinita
nun la pò cancillari la sintenza (14).

La *sintenza*... Ecco lo scoglio più aspro contro cui s'infrangerebbe la mia critica. E' amore letizia, dovere sentito, vissuto, praticato il lavoro umano, o è dolore, condanna? Siamo dinanzi alla concezione cristiana, mistica della vita, o dinanzi a un'altra più profondamente e più intimamente filosofica, pur non dispiegata in volumi, ma certamente sprofondata in noi, tanto sprofondata da apparire quasi come un senso nostro, il senso della perpetuità della vita? Lasciamo stare la coscienza cristiana dei lavoratori siciliani. Non cantano essi, che sono la materia del canto del Di Giacomo. Confesso che sarebbe piuttosto una nota intimamente discordante nel suo mondo poetico e verrebbe certo a disintegrarlo. Ma notiamo: s'è già per tutto il canto accentuata la nota malinconica di questa vita che si svolge nel profondo alla luce mesta di lanterne, e i popolatori di queste penombre sotterranee non conoscono altro riso ricreatore che quello delle stelle del cielo e quello di un amore del cuore, e solo di sette in sette giorni la gioia del sole domenicale. Qual mai chiaroveggente filosofo o profeta non ebbe, anche spesso il palpito del mistero e si sentì condannato? Quale amore lungamente lieto non visse momenti di sordo dolore? E lo sconforto non è anch'esso una forza della vita? *La sintenza!* Così appare in quel momento la vita; ma è un momento, un palpito, è in ora mesta, al suon dell'Ave, quando il mondo si colora di due note opposte ma ugualmente melanconiche, speranza, scoramento. E infatti un momento prima ci à cantato una voce ugualmente malinconica, ma non quella del dolore, non il peso infinito della *sintenza*, ma l'infinito sollievo della speranza:

Vuci ca mai ni lassa, di la sprânza
...è la vuci eterna di la vita;
la morti e nun ha 'ssiri ca n'avanza
E' vuci del doveri.... (17)

Dovere, dunque, ed è dovere amato, sentito, vissuto, praticato; tanto amato che il minatore se ne fa come la propria natura:

La carni è carni, suduri è suduri;
la villa è villa, i minieri minieri:
iu sugnu ch'è ca sugnu, pirriaturi.

Il tono melanconico che potrebbe ribaltarci da un mondo poetico in un altro e sconcertarci, è invece uno dei movimenti più fini della poesia del Di Giacomo. E' la malinconia per la luce che manca, per la morte compagna vicina. Giù, nelle miniere il duro lavoro è amato, ed è anche il suo canto, un canto, un canto misterioso:

l'arma s'interna
nell'entusiasmu del lavoru e canta
nun sa pirchì
. . . .
ma canta! forza mistiriusa umana
ca nun s'abbatti mai, ca vinci tuttu...

Canta la gioia quantu è ciù luntana (17).

Non v'è letizia nel tono, ma neppure amarezza, e *l'entusiasmu del lavoru* rimane la grandezza poetica che più vi commuove.

Laggiù dove l'anima *s'affunna tra nuddu e nenti*, e non si godono i trionfi della natura e *nun sciùsciunu aruci r'aria frisca i vienti*, (18).

si sente (sublime intuizione nostalgica di cui l'anima del lettore posandosi, vela il mondo e se stessa), che

..lu suli è na campana in cima
ca ca sunannu pi malincunia;

e un brivido mortale vi sospende all'improvviso il respiro della vita:

....All'imprurrisu càrunu silenzu
di pensera di morti - nun si sa.. (19)

Ma pur si sente che la vita più profonda pulsa nel lavoro:

...lu travagghiu manteni la firi
di la vita;.... —

E' questo il nocciolo poetico dell'anima del Di Giacomo; questa è l'eterna poesia in cui ogni altra fluisce temporaneamente, la navicella che sale e discende le creste dell'onde, e l'onde passano e lontanano mentr'essa rimane.

Solo se non *si travagghia*, lo spirito giace in un'atmosfera accidiosa più grave della stessa morte:

Quannu 'n travagghiu, è tintu; e mi smi-
[ruddu
lu iuornu è un mali ca nun passa mai,
pani ca resta eternamenti crudu (20).

C'è più mortal silenzio in questi versi che nell'animata tomba delle miniere dove invece l'anima *s'interna nell'entusiasmu del lavoru*, e canta.

Appartengono alla «Vita delle miniere» alcune liriche d'amore che son belle ed originali, ma irriducibili all'intonazione generale della poesia di Vann'Antò. Potrebbe, per ridurvele, valere la considerazione che l'amore o è presentato come il premio più dolce della fatica, o è vissuto come la nota delicata dell'austero mondo poetato da lui, ma più ancora che nella prima parte si sente che domina credo sempre per quel che ò detto prima. Più presente è quel mondo nelle nove ottave de «La santa duminica». Care e meste le note di «Addiu a lu paisi».

* * *

Ho detto ch'è più appariscente nella terza parte «Vita delle trincee» il sentimento della fatica. E qui anzi, alla più chiara rivelazione psicologica s'accompagna, specialmente infine, una più drammatica espressione fantastica. Qui dove è naturale che quel sentimento sia disordinato, pur si sente che più intimamente ne pervade:

Si sta in oziu scuntenti, ntra sbaragghi. (22)
murtificati sempri na lu cori;

le fatiche sono sconvolte e copiose di pianto, pure... *scurriri queti i larmi-vuonu*.... *duluri santu ha scurriri sirenu* (22). Non s'è nei campi o nelle miniere ora, li lavoro non è usato ma strano, strapazzato: eppure l'anima vi aspira, la liricità s'eleva tutte le volte che si *travagghia*, si fa il doveri o s'è fatto (VII-IX; XXXII -XLIV; specialmente XXXVIII-XXXIX). E se il mostro s'assonna, o il fante s'assonna affaticato, la poesia si fa anche tenera e spira tepor di famiglia. Senti la sentinella che à vigilato sino a una stanchezza mortale, come s'addormenta:

....si teni ncuttu ncuttu
sciatannu càuru, buonu, 'n paci, tuttu
unô cori.... Suonnu, vacci ca taspetta.
Rormi ch'è nu bamminu nti la naca (25)

La trepidazione nervosa, la maledizione mancano nel rischio o nella speranza (XII-XIV). Non c'è sconvolgimento interiore che non sia dominato dall'amore del lavoro. L'ira contro la preptenza del superiore s'acqueta nella vita più intima del dovere, un dovere senza ostentazioni, che sa proprio di connaturalità con l'anima:

...(No, fanti, ccu pacienza,
buoni, sienti il doveri e bastaG aggùttati) (24

Per questa connatuialità una nota di finissima ironia in anime semplici sgorga spontanea, quando fantasmi più alti da più alte coscienze si agitano al fante. E' una poesia accennata al sonetto XVII, ma finissimamente svolta al 28.o. *Difènniri la patria*, dice con ironica meraviglia il fante riassumendo la *parrata del tenenti* prima dell'avanzata:

Difenniri a patria, cosa ranni
difenniri lu beni di lu munnu;
Cristu suffriu pi tutti, li so affanni;
Cumprienuu beni, sì, nun mi cunfunnu;
mi sientu n'autru, carricatu r'anni —
ri saggizza, filòsicu profunnu. (27). (

Altro che *beni di lu munnu*, altro che *cosi ranni* col punto esclamativo! Il fante à un'altra filosofia, non certo più elevata, ma ugualmente umana:

...spissu tòcchiti li bummi,
fai il doveri, e t'a puoi nesciri 'i lisciu...
Se puoi tummi, pacienza suddu tummi. (28)

Si capisce come questa pur alta coscienza morale, ma civilmente inferiore, gema di pietà per la condanna marziale dei traditori, e la corona dei cinquanta sonetti si chiuda, senza stonatura, con la sconsolata concezione della patria maledetta.

Più areate di sogno, di desiderio, di malinconia, di una drammatica visione e canto della propria più normale attività, le tredici ottave di «*U Giorgi*», dove un brivido amaro per un atimo scorre ironicamente e si rileva il sordo grido dilacerante della materia, si chiudono con passaggio forse non sufficientemente svolto, nel sentimento fondamentale dell'arte del Di Giacomo: la perpetuità della vita:

Amici, sì, pi stari cunsulati,
pinsanu c'a la morti 'n si finisci;
e la bedda c'amammu 'nnamurati
s'aviemu firi attorna arrivivisci.

Cù, duoppu, ri li terri cuncimati
lu nuovu fiuri cciù gagliardu crisci:
stu fiuri è na bannera tricculuri,
risuscitau Gesù lu Redenturi ((27).

Non è tutta qui la poesia di Vann'Antò. Felici intuizioni di paesaggi di sole, quadretti di insolita sensualità, altri movimenti ha la sua musa. Ma si sente che questi sono come di riposo e che quel mondo di più larga umanità descritto di sopra è la sua profondità poetica e deve essere la sua passione d'uomo. Nè intero quel mondo ho io spiegato, chè ho mirato, per sintesi, all'intima sostanza, a quella che parla eternalmente e che con formola più elevata e più adeguata, io chiamerei *l'eter-idealità del lavoro umano.*

RAFFAELE SPONGANO.

---

(1) *Vann'Anto'* (Giovanni Antonio Di Giacomo). *Voluntas Tua*. Roma, De Alberti, 1926.

(2) *Travàgghia* ,lavora. *Frati*, fratelli. *Ntè nuvuli*, nelle nuvole.

(3) *S'addumau*, s'accese. *Ràggia*, ira, dispetto.

(4) *Nùuli*, nuvole. *Trona*, tuoni. *'N c'è pietà*, non c'è pietà. *Ri lu travàgghiu*, dal lavoro.

(5) *Lientu*, lento, assiduo. *Ruru*, duro.

(6) *Cianci*, piange.

(7) *A lu sturdiu*, fino a stordirsi. *Ci tocca*, gli tocca. *Prummintiu*, l'erba primaticcia, di settembre. *Su'*, sono. *Sciorti e libbri*, sciolti e liberi.

(8) *S'arza*, s'alza, si solleva. *Sciùscia*, soffia. *Aruci*, dolce. *Rizzuna*, brividi.

(9) *A la ricòlta*, al raccolto. *'Ncràni*, incoroni.

(10) *'Na*, una. *Timpa*, rupe. *Rorni*, dorme.

11) *Hà cunsistiri*, deve essere. *Sciuri*, fiori.

12) *Nun si lori*, non si tolga.

(13) *Arrirunu*, ridono. *Macci*, alberi. *Si gori*, gode di sè.

(14) *Nun hà 'ssiri*, non deve essere.

(15) *Ni lassa*, ci lascia. *Sprànza*, speranza.

(16) *Iu sugnu ch'è ca sugnu*, io sono quel che sono. *Pirriaturi*, minatore.

(17) *L'arma*, l'anima. *Cciù*, più.

(18) *Nuddu*, nessuno. *Sciùsciunu*, soffiano, spirano.

(19) *Càrunu*, cadono.

(20) *Quannu 'n travagghiu*, quando non lavoro. *E' tintu*, è male. *Mi smiruddu*, mi struggo.

(21) *Sbaragghi*, sbadigli.

(22) *I larmi*, le lagrime. *Vuonu*, vogliono.

(23) *Ncuttu ncuttu*, ravvicinato, raccolto. *Sciatannu*, fiatando. *Naca*, culla.

(24) *Aggàttati*, acquàttati.

(25) *'N àutru*, un altro. *Carricatu r'anni*, carico d'anni. *Filòsicu*, filosofo.

(26) *Bummi*, bombe. *T' 'a puoi nèsciri 'i lisciu*, te la puoi cavar liscia.

Tummi, cadi. *Suddu*, se.

(27) *'N si*, non si. *Firi*, fede. *Attorna*, di nuovo.

Appunti in margine al centenario foscoliano

Le pagine, che i giornali itialiani han dedicato il 10 settembre alla celebrazione del poeta di Zante, han dato, se ancora v'era chi non ne fosse appieno convinto, un'altra riprova dell'abisso che corre fra quella critica giornaliera e spicciola e l'arte vera e profonda.

Nè v'ha di che stupirsi, a dire il vero, chi almeno conosca le condizioni squallide e miserevoli della nostra presente letteratura. Tuttavia non ci s'attendeva a vedere, sciorinate per l'occasione, e naturalmente semplificate, mutilate, ridotte alla misura degli schemi d'uso corrente, le idee più viète, le elucubrazioni più stantie della vecchia critica universitaria: oppure anche i risultati di una lettura frettolosa e disattenta delle nostre storie letterarie più comuni e solenni. In questo mondo d'idee sommarie e di forme ruvide ed opache, l'intelligenza signorile e la prosa accademica di qualche autentico professore chiamato a commemorare il poeta (ricordiamo, tra gli altri, l'Albini, il Bertoni, il Galletti dovettero trovarsi francamente a disagio.

Ora, se in Italia oggi esistesse. non dico una letteratura, tanto meno una poesia, ma solo una educazione letteraria diffusa, capace di leggere sentire gustare opere d'arte vere e grandi, nessun poeta forse quanto il Foscolo avrebbe dovuto destare intorno a sè un'eco larga appassionata ed intensa d'interessi e di studio.

C'è in lui una ricchezza di multiformi esperienze, una vastità ed intensità di passioni, un fervore d'idee, una libertà e profondità d'interpretazioni filosofiche e critiche, una modernità insomma, la quale mancò in certo modo e per un certo aspetto a poeti anche più prossimi a noi, quali Manzoni e Leopardi. E d'altra parte v'è in lui, accanto e al di sopra di quel suo spirito moderno o, come egli diceva, *guerriero*, un senso della virtù serenatrice della poesia, una divina calma di forme, quella compostezza e misura veramente classiche, al di fuori e al di là d'ogni sforzo retorico ed umanistico, alle quali tendono con aspirazione intensa dolorosa e vana l'arte e la vita contemporanea.

Queste che diciamo sono cose note e punto peregrine, almeno per chi abbia la consuetudine di leggere davvero i poeti. Ma i giornalisti, si sa, non han molto tempo libero da dedicare alla lettura. Ed è perciò che, se pur qualcuno di loro ha accennato in quest'occasione alla modernità od attualità com'essi dicono, del Foscolo, ha per altro posto male i termini del problema, trasformandolo in una questione di forme *pure*, cioè astratte, mentre occorreva vedere la ricchezza vivente, operosa, magari contraddittoria d'un'anima, senza la quale quelle forme non sarebbero nè si possono spiegare.

Oppure anche alcuni han limitato arbitrariamente quella modernità alle *Grazie*: quando invece essa pervade tutte le pagine del poeta e del prosatore, le sue idee filosofiche, la sua critica letteraria, la stessa solennità ieratica e civile dei *Sepolcri*.

Non una pagina forse è stata scritta, nell'occasione del presente centenario, che meriti di esser letta e meditata, per novità o profondità o anche giustezza d'idee. Il Foscolo attende ancora in Italia i suoi lettori. Occorre consolarsi pensando alla difficoltà della sua opera poetica. Ed è giusto poi, e confortante, notare che non son mancati del tutto spiriti in grado di comprendere, additare e descrivere quel connubbio di modernità e classicismo, di cui abbiamo fatto or ora rapido cenno, così come le altre qualità e gli altri aspetti della poesia e del pensiero di questo nostro grande. E meglio di tutti il Croce, n quel saggio che, pur nella sua brevità, è tra le poche cose veramente notevoli nella sovrabbondante ed arida bibliografia foscoliana.

E' stato notato da molti, anche in quest'occasione, che ad una miglior conoscenza del Foscolo mancano ancora, come un'edizione critica delle opere condotta con metodo e su basi larghe e sicure, così una biografia compiuta intelligente e spassionata e un'analisi critico-estetica degli scritti, la quale tocchi e si sforzi di spiegare tutt'intera la figura complessa del Nostro: uomo, pensatore e poeta.

Quanto alla biografia, nell'occasione di questo centenario, due foscoliani di vecchia data, l'Antona-Traversi e l'Ottolini si son messi d'impegno a scriverne una; ma, prima di discorrerne, sarà bene aspettare di vederla finita.

Per ciò che riguarda l'interpretazione critica del poeta e del pensatore, si può dire che dopo la vecchia opera del Bonadoni non è apparso in Italia nessuno scritto che mostrasse, come quella, insieme con lo sforzo di raggiungere una sintesi piena ed originale, la volontà d'una larghezza e compiutezza insolite nell'impostazione del problema teorico.

Eppure oggi sono evidenti i difetti e gli errori di quell'opera, nella quale il Bonadoni era ancor lontano dall'aver raggiunto l'intelligenza e la finezza culminanti nella sua monografia sul Tasso. Il pensiero del Foscolo è esposto ini quel libro in forma troppo spesso schematica, che ne oscura e quasi ne cancella le origine segrete, i mutamenti e i progressi, gli slanci e le lacune. Quanto alla poesia, il Bonadoni le dedica nel suo volume troppo poche pagine e tutt'altro che scevre da pregiudizi e da errori. Cosicchè, chi avesse voluto, molto era possibile fare in questo campo, ma occorreva appunto che qualcuno ritrovasse la volontà di sintesi e la serietà e profondità di preparazione, che stanno al fondamento del libro del Bonadoni. Ora questo qualcuno, dal 1910 in poi, non s'è trovato, almeno fino ad oggi. Se ne togli il saggio ricordato del Croce, che nella sua brevità ha carattere di sintesi provvisoria e di ritratto sbozzato a larghe linee e senza soverchie pretese, sebbene con mano sicura, tutti gli altri lavori venuti fuori negli ultimi anni hanno aspetto d'indagine limitata e parziale.

C'è stato, è vero, un libro del Citanna, del quale s'è detto fors'anche troppo male, e che aveva appunto o pareva aver l'ambizione d'esaminare il problema poetico del Foscolo nella sua integrità e totalità. Ma anche in quest'opera il difetto principale deve trovarsi proprio, non tanto in certi ingenui paradossi che lasciarono sconcertati e scandolezzati i nostri ambienti universitari, quanto nell'arbitraria limitazione o mutilazione del problema critico. Invero il Citanna, sulla base di un suo pregiudizio, che a torto egli credeva poter far discendere logicamente dalla concezione crociana della poesia, limitò il suo esame alla lirica pura, escludendo tutta la preparazione umana, letteraria, filosofica senza la quale è impossibile poi comprender quella davvero, trascurando, come se non fossero, tutte le prose, persino il *Jacopo Ortis* e le lettere. Ne vien fuori una descrizione monca ed anemica del poeta, pur fra molte osservazioni particolari che dimostrano l'intelligenza e il gusto squisito del critico.

* * *

Poichè l'opera sintetica e conclusiva sul Foscolo, che da molto s'attende, è mancata finora, e le recenti celebrazioni centenarie han mostrato così scarsa volontà e capacità di sentire e meditare l'opera del poeta, che cosa resta da dire al cronista, tranne la sua tristezza e il suo pessimismo? Cose queste ultime, delle quali il discorrerne altrui suol generare noia in chi parla non meno che in coloro che ascoltano. Senonchè — tutti lo sanno — la realtà non è mai così brutta come a prima vista appare: osservandola più da vicino vi si trova sempre alcunchè di buono. Così, anche in questo nostro caso particolare, sarà giusto dire che qualche progresso, e talora notevole, s'è pur fatto in questi ultimi anni nel campo della critica foscoliana, anche se ciò non è avvenuto per merito dei giornalisti, bensì, come quasi sempre, degli studiosi dotti e seri, degli «eruditi», per intenderci, o dei «professori».

Alcuni aspetti della complessa e ricchissima anima del poeta son stati meglio indagati e approfonditi; le sua massime opere poetiche, fatte oggetto di analisi penetranti e di severi commenti, han rilevato nuovi segreti. Sarà giusto, invece che soffermarsi a rimpiangere quel moltissimo che non si è fatto, ricordare e raccogliere i risultati acquisiti di quel tanto (molto o poco che esso sia) che gli studiosi han pur dato in tempi recenti alla troppo ricca bibliografia foscoliana.

Si diceva or ora del Citanna, il cui libro appare nel suo complesso manchevole, insufficiente. Ma le osservazioni e le intere pagine buone in quel volume son pur molte e lo fan degno di attenta considerazione.

La critica moderna, si sa, tende anzitutto a distinguere in ciascun autore tra poesia e non poesia, cogliendo sottilmente le tracce d'una maggiore o minor sincerità d' intuizione e di espressione. E questo non è certo, come molti credono, lavoro inutile, nè pedante, nè ingiurioso ai poeti: a' quali nulla si toglie di ciò che essi hanno di veramente bello e grande. .

Per esempio, ai sonetti foscoliani il Carducci aveva tributato un'ammirazione, che a taluno poteva appari generica, e quindi troppo indulgente Il Citanna vi ha distinto abilmente molte corrent d'ispirazione di valore diseguale, talora altissimo, in altri casi minore o minimo. E le sue osservazioni paiono così giuste fondamentalmente ed assennate, che son entrate a far parte de' commenti scolastici più recenti. Ciò che vi poteva esser di troppo duro ed acerbo nella critica del Citanna ai Sonetti, è stato corretto da Giuseppe Manacorda in quei suoi *Studi* foscoliani, che, opera d'un dotto solitario, hanno un fascino di gentile umanità troppo remoto e strano all'età nostra volgare e leggera. Analisi sapienti e sottili ha dedicato il Manacorda ai sonetti, specie a quei tre d'amore cari al Carducci: «E tu nei carmi», «Perchè taccia il rumor», «Meritamente». Egli sa cogliervi il formarsi progressivo dell'animo poetico foscoliano che si va poco a poco svincolando dalle imitazioni giovanili e vien conquistando faticosamente la sua natura. Nelle pagine del Manacorda il Foscolo non vien isolato e quasi immerso in un'atsmosfera d'astrazione, come in quelle del Citanna, bensì vive nel suo tempo e fra gli scrittori d'ogni età a lui cari o a' quali si riattacca in vario modo, e appare così più vero e più a suo agio, come un libro di poesia fra molti libri nella biblioteca d'un umanista. Il Manacorda sa con precisione e con finezza parlarci, a proposito dell'ode alla Pallavicini, del «profumo nuovo di quel classicismo, che si afferma solo nell'ultimo decennio del secolo XVIII col Holderlin, con lo Chenier, col Foscolo: ivi l'eterno contrasto della bellezza e della morte; dell'amore che avvince e del grande mistero che ci attende; ivi un velo grigio di tristezza che allaccia i puri fiorenti fantasmi greci e romani». E a proposito del sonetto «Così gli interi giorni», si dirà che egli appare «dettato da un Petrarca notturno, ammodernato alla settecentesca». E per il sonetto a Firenze, rievocherà «taluna delle grandi odi carducciane, ove alla donna amata fiorente di giovinezza e di grazia è dato per sfondo il Medioevo». Questa finezza di riaccostamenti, unita a una dottrina profonda che permette al critico di cogliere mille risonanze di poeti classici che sfuggono all'inesperto, riappare nel bel commento dedicato ai *Sepolcri* dal Manacorda, e anzi si trasforma talora in un virtuosismo eccessivo, volgendosi a cercar ricordi di scrittori greci e latini, anche là dove le somiglianze d'ispirazione appaiono meno evidenti, come ne' versi romantici sulla «funerea campagna» abbandonata e paurosa.

L'opera poetica del Foscolo che ha tratto maggior vantaggio da' più recenti studi foscoliani è stata indubbiamente quell' insieme di liriche e frammenti lirici, che va sotto il nome di Grazie. Anche in questo caso per merito in parte del Citanna, che ne ha additato con sapiente analisi la modernità, mostrandovi il preannuncio delle più recenti vicende della nostra letteratura fino a D'Annunzio; e in parte anche maggiore per merito del Croce, il quale ha dimostrato come anche nelle *Grazie* la «linea classica» sia costantemente mantenuta, come cioè «non mai in tutti questi, che materialmente sono davvero frammenti, ci sia il frammentario del dilettantismo, che si stende in superficie e gode della propria virtuosità ed ricchissimo agli occhi e povero all'anima». Il problema delle *Grazie* si va così trasformando: alla ricerca affannosa di ricomporre in un sistema, che doveva sempre esser più o meno arbitrario, le pagine lasciate sparse e frammentarie del poeta, si sostituisce una contemplazione più veramente storica ed estetica, agli occhi della quale i frammenti composti in tempi ed occasioni diverse appaion veramente come altrettante liriche indipendenti una dall'altra e di diseguale, ma talora grandissimo valore. Ciascuna dev'essere quindi studiata per sè, senza asservirla all'artificioso e tardo e vano desiderio del poeta di comporre un vasto poema su una trama di complicati simbolismi. In tal modo apparirà meglio quella bellezza poetica dei frammenti, che i pregiudizi ora vinti avevano oscurata e compressa, impedendola anche alla vista acuta ed aperta del e Sanctis.

* * *

Un altro aspetto dell'anima foscoliana che si è venuto in questi anni a poco a poco rivelando e precisando, fuor d'ogni ammirazione superficiale e generica, ne' suoi meriti altissimi e ne' suoi limiti, è l'opera di lui come critico letterario: la quale non ha, nel Foscolo, come in altri poeti, importanza secondaria e marginale, bensì è attività che occupa ed assorbe, in certi periodi, tutto il suo spirito, e non si disperde in intuizioni frammentarie, per quanto geniali, ma si svolge secondo una linea logica ben chiara e determinata.

A definire i meriti e i difetti della critica letteraria foscoliana han lavorato molti studiosi in questi ultimi anni, con intelligenza e in modo proficuo. Ma un'opera sopratutto ci è caro ricordare qui, nella quale quell'aspetto dell'anima del Foscolo è descritto alfine nella sua compiutezza e collocato nella luce de' suoi tempi e, ciò che più importa, studiato sulla base d'una conoscenza non parziale ma compiuta e sistematica della personalità foscoliana. Vogliam dire l'*Introduzione* premessa da Mario Fubini ai *Saggi letterari* del Foscolo, scelti ed annotati da lui per le edizioni della Utet.

Il Fubini illustra anzitutto la formazione della mentalità critica foscoliana, attraverso la ricca esperienza di vita, e il tumulto de' sentimenti e delle passioni; poi mediante la personale fatica letteraria e poetica, che insegnò al Foscolo il valore reale delle parole consacrate dall'ispirazione dei grandi; e infine con l'alfierismo che lo dispose ad intendere il carattere religioso e universale della poesia. «Da una sola radice rampollano la poesia e la critica del Foscolo: ...in questa unità è la modernità del Foscolo. Il poeta non si fa critico per porre dei limiti alla propria attività e formulare leggi o difendersi dai letterati avversari, come il Tasso e il Corneille, non discorre amabilmente di poesia, come il Voltaire, ma, poeta fra poeti e uomo fra uomini, sente nelle opere altrui pulsare il medesimo cuore che nelle proprie».

Sebbene rare ed incerte siano le definizioni dell'arte nel Foscolo critico, pure in lui sono sempre presenti i due fondamentali concetti dell'autonomia della poesia e dell'individualità di ciascuna opera poetica. Attraverso la sua esperienza di traduttore e le profonde meditazioni che l'accompagnarono, il Foscolo fu condotto a sentire, nella sua complessità, il valore reale e singolare d'ogni parola di poeta. In ciò è forse la maggior novità della sua critica: «la coscienza dell'individualità irreducibile di ogni poesia acquista nel Foscolo concretezza nell'esame delle singole espressioni: lo *spirito dei tempi*, il *genio* cessano di essere frasi generiche, e non il poeta in astratto, ma la singola parola è intesa dal Foscolo nella sua storicità».

La sua inettitudine ad organizzare in una sintesi vasta ed organica le particolari affermazioni, impedì al poeta critico di sviluppare in tutte le loro conseguenze questi suoi nuovissimi principi. Così che rimasero in lui, frequenti e diversi, i residui dell'antica retorica: e specialmente — debolezza massima — la negazione del nuovo in arte, la convinzione che «il numero delle idee è determinato», e l'artista si limita a combinare ogni volta in modo diverso ed originale.

Perciò chi voglia veder davvero ne' suoi limiti storici l'attività critica foscoliana, dovrà guardare non all'ottocento, bensì al settecento: e sentirà allora «come il pensiero di questo esule perpetuo, travagliato da tempestose passioni abbia profonde radici nel pensiero europeo», e vedrà in lui confluire «le più diverse correnti, il razionalismo del Gravina e del Conti e l'idealismo del Vico, e l'erudizione del Muratori, e la polemica illuministica del Voltaire e dei suoi seguaci italiani, e la passione del Rousseau e dell'Alfieri, e il preromanticismo del Cesarotti e le aspirazioni neoclassiche»: e insomma scoprirà nel Foscolo «il critico più completo e più ricco del secolo decimottavo».

Il Fubini illustra queste sue affermazioni, con un'analisi sottile dei risultati della molteplice opera critica del Foscolo: ed esaminando il saggio *Della nuova scuola drammatica in Italia*, mostra come il Foscolo, pur superando in certo modo le teoriche del romanticismo, con quel suo tener l'occhio fiso all'autonomia dell'arte, disconosciuta e negata dal Manzoni e dagli altri romantici italiani, d'altra parte rimane inferiore e a quelle teoriche e tanto più alla critica del De Sanctis, in quanto in lui è assente «la considerazione dell'opera artistica come organismo ideale, propria del Romanticismo».

Da questo nostro riassunto debbono necessariamente restare esclusi gli sviluppi singoli e le analisi ragionate del Fubini, così lucidi e sottili, così pieni di affettuosa penetrazione. Perchè appunto, come abbiamo detto, il pregio maggiore del Fubini è quello d'aver visto il Foscolo in tutta la complessità dei suoi aspetti, come una persona viva: come il più fecondo rappresentante — per usar le sue parole — nella critica, così come nella vita e nell'arte, dello *Stur und Draug* italiano.

N. S.

NOTE DI TEATRO

Silvio d'Amico

> E poichè credeva, e ripeteva, che a teatro il padrone non fosse la poesia, ma il pubblico, così pensò, e dichiarò, che tutto il compito del critico consistesse nel dar conto a codesto pubblico del come e perchè un'opera gli era piaciuta, e un'altra dispiaciuta. Tutto questo con una logica semplicista, essenziale, scheletrica, ignara di veri problemi estetici, ma facilmente accessibile a tutti: il che fece credere a tutti d'intendersi d'arte; e fu una soddisfazione generale.
>
> S. D'Amico, *Sarcey.*

A rileggere i due volumi che al D'Amico dettero fama di critico drammatico (*Maschere, Il teatro dei fantocci*), pare, a chi sia pensoso delle sorti del nostro teatro, di rimettere piede su di un terreno ben solido dove, dopo varii altalenar di dubbi e di tentativi, il passo si rifaccia franco e spedito e i contorni delle cose vengano ad assumere un cordiale aspetto nitido e riposato.

Nessun'eco di cronaca, ma questa assunta esplicitamente a pretesto; nessun contento dilettantismo, nessun frettoloso impressionismo; alle lusinghe della *boutade* e dello scorcio, preferiti i cammini larghi e lenti della dimostrazione che svolge i suoi temi pacati e severi, se pur talvolta, sotto sotto, impazienti: perchè il D'Amico, scorte le debolezze di un dramma o di un'interpretazione, vorrebbe enunciare concludendo, per poi passare ad un altro dramma, ad un'altra interpretazione: ma poi, ricordandosi del lettore che dev'esser condotto per mano, di tappa in tappa, eccolo a rifarsi da capo, ponendo senza altro l'intelaiatura di una recensione che finirà per trasmutarsi nel saggio.

E' proprio questa fisionomia pacata e architettonica che distingue il tono della critica drammatica del D'Amico. Non il fiorito, elegante esordire di un Simoni, non il sorriso o l'ammicco d'un Ramperti, non il taglio perentorio di un Lanza, o il soliloquio di un Praga: ma un piglio largamente informativo, sottilmente indirizzato a creare sfondi e a stabilire correlazioni, che ben presto profila tutto lo scheletro del saggio nel quale, generalmente, il problema particolare che l'ha originato viene poi raccolto e risolto nell'ultima parte, dove confluiscono i motivi essenziali e preparatorii, in un'ultima sintesi che il problema risolve.

* * *

Succeduto a Domenico Oliva come critico drammatico dell'*Idea Nazionale*, succeduto ad Edoardo Boutet nella cattedra di storia del teatro nella scuola di recitazione di Santa Cecilia, si potrebbe dire che il D'Amico abbia ereditato dall'Oliva la vasta, scrupolosa preparazione e, dal Boutet, l'intransigente severità unita a quell'intima passione per il teatro che nel Boutet raggiunse il dramma del novatore che è costretto a vedere incompresi i suoi sforzi.

La sua chiaroveggenza fredda e serena, che non perdona errori o debolezze, ed il fervore che pone nel seguire ogni nuovo saggio teatrale, fanno del D'Amico, col Tilgher, il vero sagace critico del nuovo teatro: e gli entusiasmi del Tilgher, sovente sistematici, hanno la loro giusta contrapposizione nelle limitazioni del D'Amico, che, non appena definito un nuovo tentativo al quale si era dapprima proteso con vive segrete speranze, non può quasi celare il suo disappunto: professore che, ad ogni costo, non può fare a meno di bocciar lo scolaro che poteva essere il prediletto.

Ecco la scomposizione di un Shaw 1920: «... quando porta all'esasperazione la sua manìa divenuta fine a se stessa, non è altro che uno Scribe o un Sardou alla rovescia (vale a dire, un autore di teatro che risolve l'arte in un problema meccanico). Che egli apra una porta là dove quegli altri la chiudevano, ch'egli faccia entrare un personaggio nel momento in cui gli altri lo facevano uscire, ciò non impedisce che in ultima analisi egli attribuisca, come quelli, la suprema importanza alla porta aperta o chiusa, all'entrata o all'uscita di rito... Tutta la sua arte, in fondo, non è che una critica dell'arte degli altri, ossia del modo con cui gli altri artisti hanno fin qui rappresentato sulla scena gli uomini e la vita. Ma non una critica implicita in una visione nuova. E' una critica teorizzante, disputante di continuo. Le sue creature non agiscono e non vivono: sono soltanto ròse da una perpetua libidine di discussione. E' evidente che esse non prendono gusto se non a parlare, e ad ascoltarsi. Si atteggiano, si preparano le botte e risposte, si mettono continuamente in mostra. E *fanno gli inglesi;* posano da inglesi davanti all'obbiettivo».

Questo critico che, pure nel 1920, nell'entusiastica stagione delle *parabole*, delle *confessioni*, degli *apologhi*, delle *visioni*, delle *avventure* ecc., prima d'iniziare uno studio sul teatro del grottesco (ove se ne eccettui *La maschera e il volto*, fenomeno di un'arte in cui gli stessi creato non san più credere alle proprie creature) non esitava di citare l'«Introduzione alle arti del disegno» del Vasari.

«Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamento di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria: il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza di natura o per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno quelle cose senza alcuna regola, appiccicando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, e infiniti sciarpelloni e passerotti; *e chi più stranamente immaginava, quello era tenuto il più valente*».

* * *

Ma il D'Amico ci è particolarmente caro ed attuale per essere uno studioso dell'interprefazione teatrale, e per saper reagire, talvolta rudemente, a tutto quel che può essere stato ed è sopravalutazione e deformazione del problema scenico. Perciò la scenografia, e soprattutto la nuova scenografia, non desta in lui che un interesse secondario; e tutti i nostri attori, tranne la Duse, hanno avuto da lui, forse unico, delle accoglienze che non avran certo ricevuto *in laetitia*.

Lo stesso Novelli, in Shylock, è il magnifico creatore di un «personaggio», ma non è l'interprete di Shakespeare; l'*Amleto* del Ruggeri è un Amleto cantante, esteriore, sfacciato: non è più l'«immobile» *Amleto* di Shakespeare; il *Macbeth* dello Zacconi, interpretazione nulla di un interprete adatto soltanto a certe opere del teatro naturalista e ad altre di una certa comicità taurina; le lamentose cadenze, tra puerili e dialettali, che una Gramatica ha derivato da Lisa, la piccola fioraia stracciona di *Pigmalione*, non possono esprimere la Rebecca di *Rosmersholm;* l'Osvaldo dello Zacconi non è più che un organismo in decomposizione, che affascina il pubblico soltanto per le sue stigmate patologiche; *La locandiera* del Talli è quella della vecchia e men buona tradizione degli attori italiani; il *Sansone* di Lucien Guitry è inferiore a quello del Ruggeri; il «canto» della Melato non è quello che seduca; la Galli non è nemmeno una vera attrice comica: è una pupattola straordinaria, uno straordinario *numero* di caffè-concerto; ed i migliori dicitori di versi, infine, saremo sempre noi stessi, a bocca chiusa.

Affermazioni severe, sovente meritorie. Perchè, per il D'Amico, l'interprete non può, non deve essere l'elemento predominante nell'opera teatrale: nè il *mattatore* di buona memoria, nè il nuovissimo dèspota, così come lo vorrebbero parecchi teorici teatrali di questi ultimi tempi: ma il collaboratore del poeta, tutto sacrificato e devoto all'opera del poeta: la quale non potrà mai essere un pretesto alle manifestazioni arbitrarie dell' interprete. E poichè particolarmente i nostri comici, che ancòra sentono troppo imperiosa l'eredità della commedia dell'arte, son portati a considerare l'opera del poeta come un canovaccio sul quale imbastire e ribadire le situazioni più favorevoli alle loro predilezioni (stile di dizione, atteggiamenti, truccature - altrettanti «cavalli di battaglia»): e poichè l'incoraggiare comunque tale tendenza sarebbe da noi più dannoso che altrove, data la tradizionale incoltura dei nostri comici, pari soltanto alle loro doti native: così il D'Amico crede di doversi opporre alle poche nostre teorie dell' interpretazione (per il Croce, *variazione* di un tema dato dall'autore, per il Gobetti opera di un commentatore e d'un critico).

La posizione del D'Amico non può essere che nettamente contrastante con quella del Croce, la cui teoria, portata alle sue estreme conseguenze, dovrebbe concentrare tutto il significato di una rappresentazione teatrale nella figura degli interpreti, e soltanto incidentalmente nell'opera del poeta: e allora, col Croce, potremmo pienamente giustificare il vecchio proposito del Musco che voleva cimentarsi nell'*Otello* di Shakespeare, garantendo che, senza mutare una sillaba del testo, sarebbe riuscito a far sbellicare dalle risa qualsiasi pubblico. Parodia, non interpretazione. Riconoscendo che anche una parodia può essere un capolavoro, e lasciando ad altri focosi benintenzionati di sfoderare le parolone d'uso - dal sacrilegio alla profanazione.

Alla posizione gobettiana il D'Amico non può, suo malgrado, non sentirsi più vicino. Soltanto ci pare che, nella sua genericità, quella del D'Amico comprenda ed amplii quella del Gobetti. Quando questi afferma che l'opera dell'attore è simile a quella del critico, attribuisce all'attore lo stesso compito che gli attribuisce il D'Amico. L'attore deve anzitutto rivelarsi l'opera del poeta: e in questa fase, che si potrà anche chiamare di necessaria preparazione, il compito dell'attore sarà proprio quello del sensibilissimo lettore e dell'indagatore essenziale: del critico. Ma poichè l'attore, in quanto attore, non deve esprimere la rivelata scoperta del suo autore mettendosi a tavolino, ma deve rendere tangibile e controllabile questa sua scoperta da un palcoscenico al pubblico d'un platea, così dovrà l'attore — e soltanto allora sarà veramente attore, interprete — scoprirsi e rivelare quei determinati quadri scenici, quei toni e quelle gamme di dizioni e d'atteggiamenti che rispondano alla rivelazione critica che del dramma ha avuto.

Compito delicatissimo e duplice, che non può esser scisso in uno schema cronologico: e che non può fare a meno di nessuno dei suoi due termini fondamentali, che si permeano a vicenda. Altrimenti ogni buon critico dovrebbe essere buon attore; o si dovrebbero accettare, col Croce, certe interpretazioni che hanno soltanto la coerenza dell'attore che ha saputo crearsi un «suo» personaggio, un «suo» dramma, prendendo quelli del poeta soltanto come servizièvoli punti di partenza, subito dimenticati o, almeno, trascurati.

L'interprete è un artista che può essere, sì, accostato all'ideal traduttore, all'ideal commentatore di un'opera che si è manifestata in scene e in battute: ma l'interprete è soprattutto l'artista che si vale di mezzi che sono soltanto suoi e tali da poter rendere legittima l'affermazione dell'esistenza di un particolare problema, quello dell'interpretazione teatrale. L'attore che non sappia modulare la propria voce o disciplinare i suoi gesti, il capocomico o il direttore di scena che non sappiano trovare gli sfondi necessari alle persone di un dramma, potranno essersi rivelate tutte le necessità critiche di un dramma: ma, non potendone poi intuire ogni sfondo ed ogni battuta, ravvivandoli e fondendoli nell'interpretazione, non saranno mai degli interpreti. Così come non sarà mai un pittore quel tale che con infiammata, colorita parola, sappia descriverci un suo quadro ancora inesistente, tanto da farcelo intravvedere: e che non sappia poi rappresentarcelo sulla tela. Potrà essere un poeta: ma non un pittore. Ci avrà cantato il suo quadro: ma non ce l' avrà dipinto.

Riconosciuta al critico la facoltà di rivelarci il poeta, l'attore dovrà darci in un quadro animato, plastico e vibrante, i motivi e le scoperte del critico. Non basta che la Duse abbia intuito criticamente tutta l'angosciata tormentosa incertezza della madre di Osvaldo dinanzi al pastore Manders, prima di troncare ogni indugio: «Finora ha parlato lei, signor pastore»: ma sarà stato necessario il suo addivenire all'intuizione e alla scelta dei mezzi d'espressione scenica. Ed allora avremo assistito, con vivissima commozione, a quei piccoli, insofferenti moti del capo: e a quel desiderio di parlare che le faceva socchiudere le labbra, per poi tornare a serrarle di colpo, come soprafatta d'un tratto dall'angoscia del suo segreto e dall'incomprensione del pastore: e a quell'inimitabile gualcire un merletto della veste, lo sguardo a terra: e a quell'indimenticabile accarezzare con mano tremante la costola d'un libro sul tavolino, libro che continuamente spostava come a trovare in quella piccola parvenza di letture predilette, e condannate dal pastore, un concreto punto d'appoggio e di decisione. Pitoëff ci dà delle interpretazioni sovente compiute, poichè è indubbiamente un grande direttore di scena: ma quando deve disciplinare, accanto ai suoi attori, sè stesso, poichè è un mediocre attore, queste sue interpretazioni personali ci rivelano ogni intenzione, e le intenzioni delle intenzioni, quasi sempre criticamente fondate, ma non artisticamente espresse: ed abbiamo allora un interprete che, come attore, è più critico che interprete. Novelli ci ha dato delle interpretazioni criticamente errate, ma potenti come espressione scenica: interprete più attore che critico. Nelle interpretazioni della Duse, infine, l'opera del critico era perfettamente calata in quella dell'attrice: e poichè l'intuito critico era in lei pari alle sue prodigiose virtù d'attrice, le sue interpretazioni ci appaiono come le più notevoli che abbia avuto il nostro teatro, e per le quali non può esservi che il ricordo di un commosso, riconoscente consenso.

Questi ci pare che possano essere gli sviluppi e le conclusioni degli enunciati del D'Amico, in gran parte convincenti, soprattutto quando pone a corollario la necessità, nell'attore, di un'affinità di temperamento con le creature del poeta «senza cui, è inutile illudersi, un attore, per grande che sia la sua capacità di trasformarsi, non può rendere la creatura d'un poeta». Altri invece ci sembrano meno persuasivi: come l'affermazione che un'opera teatrale possa essere compiutamente rivelata soltanto da un palcoscenico, e che l'autore, scrivendo un dramma, debba contare sulla collaborazione dell'interprete. (Se un lettore, leggendo Shakespeare, non ha dinanzi a sè, compiuto, un dramma di Shakespeare, tanto peggio per quel lettore. Se un autore, scrivendo un'opera di teatro, sente il bisogno di dover contare sull'opera integrante di un interprete, tanto peggio per quell'autore).

Ma l'atteggiamento del D'Amico di fronte all'interprete esige, da questo, un'opera di preparazione e di cultura che possa renderlo indipendente da ogni improvvisazione. Atteggiamento tra i migliori di quanti sono stati presi per risollevare le sorti del nostro teatro, poichè il D'Amico crede che non «sarà praticamente possibile attuare nessun rinnovamento del nostro teatro, se prima non si sarà attuato il rinnovamento della mentalità di chi lo spadroneggia: l'attore».

Mario Gromo.

LA GIOSTRA DEI PUGNI

La saggezza di Nestore

Odo intorno, e in un intorno piuttosto largo del punto su cui sto imperniato, molti che timidamente arrischiano giudizi sulle mie varie contese, come su molte altre contese, con l'aria di persone sagge. E dicono che le mie bòtte son giuste e ben date, *ma però...* anche quelli che le ricevono, poveretti, non avrebbero tutti i torti, per questa e per quest'altra ragione che ognun sa. Odo similmente voci che si affaticano a proclamare la necessità di una conciliazione tra l'europeismo e l'italianismo, tra il Novecento e l'Ottocento, tra l'idealismo e il positivismo sulla base di un equo protocollo di amichevole condominio. E leggo giornali che vantano come un gran merito la loro saggia superiorità alle controversie e ai dissensi.

Questa mi pare la saggezza di Nestore Nelide, dalla cui bocca usciva l'eloquenza a fiotti dolce come il miele. Avete mai osservato in che cosa consiste questa famosa saggezza, il cui peso grava su tutta l'*Iliade* e, per fortuna, solo su un par di canti dell'Odissea? Nestore si alzava solennemente, e lisciandosi la prolissa barba, cominciava il suo discorsetto col ricordare a tutti quanti che egli era molto vecchio e quindi molto saggio, e che la sua esperienza era tale da non potervisi mettere a paragone nessuno, e che gente di molto maggior valore dei presenti aveva dato retta ai suoi consigli; poi se ne usciva con pareri di questo genere: «Tu, Agammenone, che pur sei prepotente, non togliere a costui la fanciulla, ma lasciagli il premio che già gli diedero i figli degli Achei. E tu, Achille, non metterti violentemente in urto col re, posto che a nessun re scettrato toccò mai tanto onor come a lui. E' vero che tu sei più forte, e che una dea ti ha messo al mondo: ma egli pure ti supera perchè ha più sudditi di te. Cessa il tuo sdegno, Atride; e Achille io prego di lasciar da parte l'ira, lui che di tutti gli Achei è grande baluardo negli orrori di guerra».

Quando poi non c'erano contese e parlava uno solo, Nestore trovava sempre opportuno ricordarsi di essere molto saggio per dargli infallibilmente ragione.

La mistica della comprensione

Che volete? Sono stato due mesi senza potermi sedere al caffè e chiacchierare di queste cose: e ho proprio bisogno di stiracchiarmi a forza di urtoni. Terzo urtone. Coloro che più mi dànno sui nervi sono i non mai spenti fautori di quella mirabil sètta critica che è la «mistica» del «capire» e del «non aver capito». Sètta di antiche origini e di consolidata autorità, come tutte quelle che si cingono di mistero.

Si dice da costoro e, dietro a loro, dai più: «Di fronte a un poeta, a un'opera d'arte, si tratta essenzialmente di *capire*. C'è chi *capisce* e chi non *capisce*. Per esempio il tale illustre critico ha detto una quantità di sciocchezze sul tale poeta, perchè non lo *capisce*: e non c'è rimedio. Noi, che siamo in grado di *capirlo*, lo dichiariamo grande, grandissimo. E pazzo chi dice il contrario. Chi non vuol esser pazzo, cerchi di *capire*».

Tanta superbia deriva invero da una sorta di mistico senso di possedere, soli e nel mistero, la verità. «Capire» sarebbe a metter le cose in chiaro, quasi un contatto segreto con la poesia, un dono che a pochi è dato, una specie di intuizione miracolosa e geniale. La sua caratteristica principale sarebbe di non poter dar luogo a nessuna spiegazione positiva, e di non poter essere in alcun modo comunicata a chi non è fra gli eletti. I quali amano costituirsi in una nobilissima casta, e occuparsi di esaltar sè stessi e di deprezzare gli altri. Chiedere loro elucidazioni e commenti, o invitarli a una discussione seria e posata, è affronto inescusabile.

In realtà questa smania ed esaltazione del «capire» è la mascheratura più o meno abile e accorta di una vera e propria impotenza critica. Questa vantata comprensione della poesia e dell'arte non è altro infatti che una certa capacità di rievocazione e di commozione, quale possiede ogni animo raffinato e sensibile, che permette di accostarsi all' opera d'arte e di sentirne oscuramente la grandezza e la forza, ma che è inevitabilmente legata all'individuo e anzi al momento: ossia è, a dir breve, «quel certo non so che» celeberrimo in cui si riassunse l'essenza del gusto per i primi suoi scopritori. Ma da questo stato di esaltazione e di commozione all'opera del critico il divario è grande: poichè esso è per sua natura privo di discernimento e di giudizio, è legato a motivi passionali e sentimentali di per sè non estetici, e talora oscura, anzichè favorire, la chiarezza del giudizio. Tanto è vero che i sopra detti intenditori e interpreti, quando scendono dall'altare per spiegare al popolo un po' di vangelo, non sanno altro che rievocare e ripetere e rifare artificiosamente l'opera del venerato poeta: facendo sorgere solo il desiderio di conoscerla per diretta lettura e senza pericolose intromissioni. Di questa specie, notoriamente, sono i pascoliani; e talora, purtroppo, anche i leopardiani e i manzoniani. Nè v'è luogo a stupirne: posto che tali conseguenze nascono di necessità da tutti i culti letterari e da tutte le religioni poetiche, che hanno sempre bisogno di iniziati.

Il critico paga, è vero, col sacrificio di qualche costellazione poetica il prezzo della sua individualità sicura e cosciente; e rinuncia, per amore del vero, a molte dolci e ineffabili commozioni. Ma non può essere critico se prima non si convince della inconsistenza dell'ineffabile, della vacuità del vago e dell'oscuro; se non riesce a depurare il suo gusto dalle suscettibilità passionali e sentimentali. Allora solo, con pacato animo vagliando e ragionando, egi riesce, e non altri, a capire.

Uno dei Verri.

Direttore Responsabile Piero Zanetti
Società Anonima Unitipografica Pinerolese